

特约编辑 屠玮涓

封面装帧 杨德鸿

Roland Barthes

Mythologies

© 1997 Chinese translation copyright

by LAUREATE BOOK CO., LTD.

copyright © Editions du Seuil, 1957

本书由台湾桂冠图书股份有限公司授权出版

·东方书林俱乐部文库·

神 话

——大众文化诠释

[法]罗兰·巴特 著

许蔷蔷 许绮玲 译

上海人民出版社出版、发行

(上海绍兴路54号 邮政编码200020)

新华书店上海发行所经销 上海新华印刷厂印刷

开本 850×1092 1/32 印张 7.75 插页 2 字数 146,000

1999年3月第1版 1999年3月第1次印刷

印数 1-7,000

ISBN7-208-03074-X/B·257

定价 13.00 元

再 版 序

本书有一套双重理论架构：一方面是以所谓大众文化的语言工具作为意识形态的批评；另一方面，则是从语意学上来分析这套语言的结构。我最近才研读了瑞士语言学家索绪尔(Saussure)的著作，结果得到了一个结论，那就是，如果我们将“**集体征象**”(représentations collectives)视为**符号体系**(sign-systems)，那么我就能超越过去，仅基于单纯、虔诚地揭露它们的做法，就能**详细地**将符合小中产阶级(petit-bourgeois)的文化转型为共通文化**神秘化**(mystification)的目的加以说明。

显而易见，决定本书渊源的这两种动机，至今已不能再一成不变了(这就是为什么我无意将它们依潮流做最新的修正)。这倒不是因为当初使它们存在的原因业已消失，而是因为意识形态批评的需求已锐不可当的此刻，这种方法已变得愈来愈复杂，或者至少应该朝这个方向更努力。尤有甚者，在《神话——大众文化诠释》最后一篇所讨论的符号学分析，不但是我们所关心的问题，而且已发展得更精确、复杂与分歧。当法国与西方各国正进行某种“**有意义族**

群”(significant)的解放时,它也成为一项理论的重镇。因此,我再也不能依照这个已算是旧时代的形式,写出一套新的神话学了。

剩下的工作是,除了**主要敌人**(中产阶级的术语)外,必须要联合两个事业——如果没有适当的详细分析方法,绝不公然抨击;如果不能在最后分析时被认定为“**符号大户**”(sémioclastie),也就不成其所谓的符号学了。

罗兰·巴特

初 版 序

本书的主要文章,是连续两年,每月一篇以法国时事为主题的感言。当时,我正试图定期就法国社会所蕴涵的一些(流行)神话进行反省。激发这些反省出现的媒体,看起来也许异质性很高(报纸专栏、周刊上刊登的某帧照片、一部电影、一场表演、一次展览),它们的主题或许十分暧昧不明,然而我还是由自己当时的兴趣主导。

这些反省的出发点,常是当看到我们的报纸、艺术和常识领域成为现实所包装的一种“**自然法则**”(naturel)时,心生不耐所致。即使这是个我们在其中俯仰生息的现实,却无疑地是由历史所决定的现实。简言之,在我们当代情境所赋予的各种解释中,我讨厌目睹**自然**和**历史**在每个环节中混淆视听,我要一路追踪,在每一件“**想当然耳**”(ce qui va de soi)的情节之中,锁定**意识形态的滥用**(l'abus idéologique),而它们在我的眼里,正潜伏在某个角落。

一开始,神话的概念对我而言,似乎就是要解释这些**冒牌事实**(fausses évidences)的几件事例。在当时,我仍然使用传统意义上的“**神话**”(myth)这个字眼,但我已确信一个

事实,也是我稍后试图归纳所有结果的依据,那就是:**神话是一种语言**(le mythe est un langage)。因此,当我对显然与文学无关的现象投注兴趣时(一场摔跤赛、一道精致的菜肴、一次塑胶制品展览),我倒并不觉得是远离我们中产阶级世界一般的符号学范畴,而只能说是,我早期所研究的是这个符号学的文学层面罢了。然而,只有在探测、研究一系列的现代社会现象以后,我才决定试以有条不紊的风格,来定义所谓现代神话(流行)。我很自然地将这篇特别的章节放在本书的结尾,因为它的作用是将稍早所讨论的主题系统化。

本书既然是采用逐月写作的方式,那么各篇文章间自然就不刻意地表现任何规律的发展;它们之间的联系,只是一种自我坚持与重复的努力罢了。有一阵子,我并不确定事情进行是否如谚语所说**“熟能生巧,巧则心喜”**(les choses répétées plaisent),我只相信,它们深具意义。而我在本书中所要追求的,也是富含深义的启示。这是一种由**我**随性添加的涵意吗?换句话说,这里会出现一位神话学专家所主张的神话学说吗?毋庸置疑,读者们将会很容易发现我的立场。但是实际上,我并不认为这是诠释这个问题的正确方法。**“解神化”**(démystification)——借用一个刚开始显示出损耗征候的名词——并不是了不起的天赋稟性。我要强调的是,我并不支持传统观念中,将科学家的客观和作家的主观一分为二的判别法,仿佛前者天生便被赋予一种**“自由”**(liberté),而后者则有**“稟性”**(vocation),两者同样可以神秘地抹消或者升华他们情境上的各种限制。我的宣言

是：活在我们这个矛盾已达极限的时代，何妨任讽刺、挖苦成为真理的代言。

罗兰·巴特

《神话——大众文化诠释》导读

“我站在那儿，面对着大海；当然，大海本身并不负载任何讯息，沙滩上呢，却存在着那么多的记号学材料！旗帜、标语、广告牌、衣服，甚至日晒赤褐的皮肤，对我来说都是讯息。”（法文原书，p. 197 注七，下同）巴特写作《神话——大众文化诠释》的年代（50 年代下半期），是一个大众文化产品大量出现的时代。在这些作品里，巴特表达出一种必须创造出新理论来谈论它们的迫切感。上面所引的这段文字里，我们也看到了巴特面对它们的基本姿态：他想要解读包含在事物和其媒介再现中的讯息。在背后推动他的，乃是一股寻求意义的欲望。像是一个在沙滩上倾听贝壳秘密的好奇小孩，巴特带着他独有的记号学嗅觉，为一个又一个记号学材料作出诠释，孕育着一个正在生成之中的年轻学科。

处于这样的初生状态，《神话——大众文化诠释》不只在探讨的主题上具有多样性，而且在运用的方法上也具有许多异质的成分。这本书的骨架分为两大部分，一是一大群在期刊上发表的短篇评论（“小小神话学”，本书中译为“流行神话”），另一部分则是最后的一篇长文“现代神话”，

作为全书的理论说明。首先,在前面的“小小神话学”部分,研究所要建构和审视的对象,也就是“神话”(mythe),至少有双重的意义,它或者是古典或人类学意义下的一篇叙事(récit),甚至也可以是一种文体(比如《摔交世界》)。或者它指的是一种程序、一种功能,这时它的意思是“神话化程序”(mystification)。再者,在这些短文中运用的方法也十分的多样,并不一定和后来提出的理论亦步亦趋地相符。我们可以看到主题分析(《葡萄酒与牛奶》、《深层的广告》)、意识形态内容(《盲哑评论》,本书中译为《盲目无知的批评》)、实践策略的解析。《现代神话》这部分所分析的含蓄意指(connotation)运作方式,相对来说是一个从操作中延伸出来的理论成果,而不能被视作足以完全说明《神话——大众文化诠释》全体运作的体系,这样,《神话——大众文化诠释》一书的统一性并不存在于它的操作过程或使用方法,反而相对地存在于它的目标之中,这个目标就是“解神话”(démystification)。

何谓解神话?首先,它并不等于文化中神话方面的消解,它最好的诠释也不只是拆解神话化程序,设法用清醒的思考来破除迷思。我们必须再强调一次,它并不只限于一个同质的运作过程。规范它的是一个目的,这个目的,便是对语言和种种媒介的再现,进行“再政治化”(repolitisation)。神话是一个去政治化的言说(parole dépolitisée),这是巴特对神话化程序作出的一个强力定义。由《写作零度》到《神话——大众文化诠释》,巴特使用的基本社会架构,一直是把法国现代社会区分为布尔乔亚、小布尔乔亚和普罗

三个阶级。他的批判和揭发,针对的是布尔乔亚意识形态如何以近似匿名的方式,被强加在所有社会阶层之上。《神话——大众文化诠释》讨论的社会程序,其实便是布尔乔亚阶级利用伪意识所进行的社会控制和普罗阶级的布尔乔亚化,巴特虽然明白表示要和马克思主义保持距离,但他讨论的意识形态程序最终归结于阶级垄断问题。

在《现代神话》中,巴特尝试以记号学基本概念来分析神话,文章的进程显露出他的理论摸索。正在学习索绪尔(Saussure)的巴特,首先把神话定义为一种传播体系、一个讯息、一种意义构造方式、一个话语(parole)等等,所有这些名词都是索绪尔一组基本对立概念的变体,那就是语言结构(langue)和个别言说(parole)的区分。这里,巴特的提法冒着混淆概念层次的危险:如果神话是一个传播体系,那么它不可能同时也是被传播的讯息或负载这个讯息的言说。巴特接着又引入索绪尔的另一组二元对立的观念——能指(signifiant)和所指(signifié)——以及它们之间的关系:符号意指作用(signification)。巴特于是提出第二个定义:“神话的定义,并不来自其讯息对象,而是来自神话吐露这一讯息的方式。”这时神话已和内容无关。事实上,巴特是以意义构成程序的角度来看待神话和其运作方式(神话化程序)。

决定性的定义出现在巴特的第三个说法:“这是一个二次序的记号体系。第一次序体系中的记号,也就是说,概念和意象间的结合整体,在第二次序的体系中,变成只是能指。”(p. 199)在此我们必须说明,这个格式其实来自语言学

家耶姆斯列夫(Hjelmslev)对“含蓄意指”所下的定义:一个由表达(expression)和内容(contenu)所形成的单元,成为另一个内容的表达。巴特在《神话——大众文化诠释》中,为了强调此一体系中的“堆叠”特性,把第一个层次称为“对象语言”(langage objet),第二个层次称为“元语言”(métalangage)。这里巴特犯了一个术语运用上的错误,因为元语言和“含蓄意指”的堆叠结构正好呈镜像对称:在元语言中,第一层次的意义构造单元,并不是第二层次的能指或表达,反而是它的所指或内容。这个错误,巴特后来在《记号学要素》和《流行体系》中都作出了修正。

“含蓄意指”和元语言这一对概念,可以说是巴特记号学冒险游历中的难兄难弟,其讨论分布于巴特所有作品之中。在这里,我们首先要指出“含蓄意指”结构是巴特解神话计划和记号学研究的结合桥梁,他的思想进程也非纯粹出自理论性的思考,而可能是来自一项疑虑(soupçon):我们在日常生活中,把许多讯息当作自然而然、明显之至,但它们其实有一项共同的复杂意义运作过程在底下支撑。巴特的记号学源自解神话的迫切需要,而他的原创之处便在于结合两者。

最后,针对《神话——大众文化诠释》中探讨的含蓄意指结构,再作一些细部的说明和讨论:

一、对于这个复杂衔契的意构程序,如果把它僵化为一个机械性的图式空架,便不能掌握到巴特思想的真正兴味;重点反而是要看巴特如何把它柔软化,让它具有操作上的灵活性。巴特说神话“窃取”、“扭曲”、“挖空”、“非历史化”

第一层次的内容,把它倾流入第二内容之中,同时又使得这个意识形态内容如此一来的去实质化能指而得到遮掩。在这样的说法中,巴特把神话描写为一个动态的程序。神话因此是一种意义流转的过程:它的起点(比如皮耶修院长简单的发型)不同于终点(圣洁的典型)。

二、为什么会产生这样的动态呢?巴特提出了两个解答方向。首先,神话如果可以发生作用,那是因为它符合读者的期望:“人不关心神话是真是假,而是关心它有用无用;人依其需要进行去政治化。”(p.232)从这个角度讲,人们是否配合神话,和记号学无关,反而和主体的具体处境相关。另一个方向则指点出一个和记号学更具关连的思考方向。我们可不可以说有一些神话比其他神话更为强大呢?是不是有一些材料更适合于神话化程序呢?换句话说,这个动力有没有内部因素呢?巴特运用质量两个维度来衡量神话的理想类型。就质来说,神话能指贫乏而所指丰富。就量来说,神话有大量繁复的能指,而它的所指则总是被典型化,种类稀少。这个说法暗含未来巴特对流行符号的分析:流行操作着大量的能指元件,但其实创意稀少;它的意旨丰厚堆叠,但其实是说的一直是一个美好的空幻世界,而且最终指向空无(流行说:“我便是流行”,这样的循环空话)。

三、在对神话作政治性阐发的同时,巴特也提出记号有一个伦理层面,它看来像是一个记号的“卫生保健”问题:神话中的记号肥胖、肿胀,而且引人作恶,因为它身上挂满了不必要的缀饰,还要宣称自己符合自然(p.212注七)。和这个患了肥胖症的记号相对立的,则是巴特梦想已久的纯

粹、零程度记号。然而,就像零程度写作方式只是一个乌托邦,社会总是会收编这种无邪状态,把它转变为一个再度充满意义的写作方式,原是含蓄意指零度的记号,终究抵抗不住社会所维持的意义无限引申程序。于是,我们看到神话学家巴特自己暗暗地提出了一个以失乐园为原型、善恶分明的神话叙事。先有两位纯洁英雄被推出来和恶魔战斗,但他们先后都被神话这条恶龙吞没。这是科学语言和现代诗,两者都是建构严密和抽象性的语言。神话却可以由外部接收它们的全体特征,使它们成为神话的材料。比如 $E = mc^2$, 便可以被引申为“科学性”的代表。另外的两位英雄,则以狡智占得上风。那是福楼拜笔下的布华尔与贝居舍(Bouvard et Pécuchet)。福楼拜用考古学的方式重构了他们的神话学,而且夹带最上乘的反讽,他对神话化程序进行再神话化,而且用的是穿入其脉络内使其瘫痪的内爆方式[这里我们已预见巴特第二代“写作”(écriture)概念的先声]。另一个方式则是用行动来斩断问题。这时语言同时也是一种行动,具有改变世界的力量——它其实就是作为政治行动的语言,革命的语言。这个想法显然与布莱希特史诗剧场有关。其实,巴特的“解神话”(démystification),和布莱希特“距离化”(distanciation)概念中的“去自然化”(dénaturation)和“去庸俗化”(débanalisation)原则十分接近。然而,布莱希特的理论,对于艺术、思考、行动三者的连结,仍然具有强烈的信念。巴特在《神话——大众文化诠释》中,则把解神话和行动性语言加以分离,解神话在这里只是一个效果不确定的中性化过程(neutralisation)。其原

因我们前面也看到了,解神话虽然有可能增加神话读者的批判力,但他们最终仍受社会条件制约。

四、由于神话学家自愿处于战场之外,他的视线其实投向一个悲观的地平线。清醒中的孤独,使他远离社群的生活喜悦。他作出了摧毁性的行动,却无法保证明天会更美好。他的否定性是如此强大,使得他处处见到的都是意识形态,连“客观的”真实也因而消散无踪。巴特终篇时的夫子自道,充满了末世毁灭的气氛。他对自己的伦理要求极度地强烈,而这个强烈要求,也可能是反面地表达出一种面对过强敌人时的无力感,虽然这个敌人其实来自他自己的建构。只有在沦落纯真的乌托邦和神话无限收编的炼狱两者之间,作出非此即彼的选择,这便是巴特解神话计划所遭遇的伦理两难。

林志明

1997年于巴黎

目 录

再版序.....	罗兰·巴特
初版序.....	罗兰·巴特
《神话——大众文化诠释》导读	林志明

第一部 流行神话.....	1
摔交世界.....	3
哈尔古的演员	15
银幕上的罗马人	19
度假中的作家	23
“上流社会”游航	27
盲目无知的批评	30
肥皂粉与清洁剂	33
贫苦阶级与无产阶级	36
婚姻大事	39
小说与孩子	43

玩具	46
巴黎不曾淹水	49
毕雄在黑人国度	53
一名亲切的工人	58
嘉宝的脸蛋	61
权势与放纵	64
葡萄酒与牛奶	67
牛排与油炸马铃薯片	72
鸚鵡螺与醉船	75
深层的广告	79
布热德先生的几句话	82
爱因斯坦的大脑	86
喷射人	89
拉辛是拉辛	92
格拉罕在维尔迪福	95
迪普里兹的诉讼案	100
照片——震惊	104
两则青年剧场的神话	107
蓝色指南	111
明见之士	116
罢工的使用权人	120
非驴非马的批评	124
脱衣舞	128
照片与选举诉求	132
失去的大陆	135

占星术·····	139
布尔乔亚的声乐艺术·····	142
人类的大家庭·····	145
茶花女·····	149
布热德与知识分子·····	153
 第二部 现代神话·····	 165
现代神话·····	167
神话是一种言谈·····	167
神话成为符号学体系·····	169
形式与概念·····	176
意指作用·····	180
阅读与解读神话·····	187
神话成为被窃的语言·····	191
中产阶级成为股份公司·····	197
神话是去政治化的言谈·····	202
左翼神话·····	206
右翼神话·····	209
神话学的必要性与限制·····	217

第一部

流行神话

摔 交 世 界

生命中用肢体动作展现夸张真理的重大时刻。

波特莱尔

倾全力演出的摔交,其本质是一种纵欲的现象。我们看到的夸张场面,必然是源自古竞技场时代。事实上,摔交是一种室外的表演。马戏团或者竞技场中成败的主要关键,并不是天空(更符合流行场合的浪漫价值),而是光线垂撒与穿透的特性。即使是隐没在最破落的巴黎剧场中,摔交依然蕴涵着浓重的阳刚之气、希腊戏剧以及斗牛街的特质。光线毫无折扣地照射着,感情也毫无保留地发泄着。

尽管有些人认为摔交是不入流的运动,但事实上摔交不是运动,它是一种表演,观赏一出“痛苦集”摔交表演,不会比观赏阿尔诺耳(Arnolphe)或安德洛马克(Andromaque)的愁苦表演来得差。^[1]当然,事实上也有假的摔交,参赛者无谓地透过冗长的缠斗来证明比赛公平,这毫无趣味。真正的摔交,被误称为业余摔交,通常在二等的赛场中举行,观众像郊区电影院里的观众一样,在那儿即兴地投入比赛

过程。接着,观众就逐渐上火,因为摔跤比赛变成一种舞台监督的运动(这样一来,就足以减少它的不名誉概率),观众并不关心这场比赛是否有作弊之嫌,他们将自己投入现场的最关键本质,是忽视所有动机和所有结果的。重要的不是观众怎么想,而是他们看到什么。

观众非常清楚,摔跤和拳击间的差异。他们知道拳击是属于冉森派教义的运动,只有技艺精湛才能出头。任何人可以对拳赛下注。但运用到摔跤,它就显得毫无意义了。拳击赛是在观赏者的眼前架构出来的故事;而摔跤比赛则正好相反,每一个时刻都清晰可判,时间的流逝反而不重要。观赏者对成败胜负并没有兴趣,他期待的是瞬间出现的激情场景。因此,摔跤需要立即解读各种并存的意义,而且不必将它们彼此加以联系。这种比赛的必然结论,并不能引起摔跤迷的兴趣。相反地,拳击赛却始终富于成败运气的学问。换言之,摔跤是一幕幕画面的集合,单一画面并不能构成什么功能;每一个时刻都自成完整的激情意义,但却永远不会延伸,成为特定结果的某个关键时刻。

所以,摔跤手的功能并不是取胜,而是依照外界期待的动作、姿态来表现。有人认为,柔道有一种潜藏的象征性特质,在效率上,它的动作是经过测量的,精确而含蓄,瞬间准确出击但不过激。相反地,摔跤却以夸大的姿态,将动作的意义推至极限。在柔道的表演过程里,一个被打倒在地的人,不会就此倒下,他会翻个身,往后退,他闪避挫败,或者,如果挫败情形太明显,他会立刻消失。在摔跤的表演过程中,一个倒下去的摔跤手会很夸张地倒下,令观赏者完全看

到他孱弱无力的惨状。

这种夸张的功能,确实与古代剧场的摔交一样,它的本质、语言与道具(面具和厚底靴)同时要以夸张的**必然性**来解释。落败摔交手的动作,象征一个失败的世界,他不是假装,而是强化这个意义,并做出类似音乐休止符的动作,符合古代面具所要象征的悲剧场面。在摔交赛中,如同在古代的舞台上,你不会因为受苦难而感到羞耻,你会知道如何哭嚎,甚至会钟情于流泪。

因此,摔交中的每一个动作,都被赋予清晰明确的特质,因为你必须当场对所有细节一目了然。只要对手进场,观众立即就明了他的角色意义。就像在剧场里,每个实体都尽情地表现出已指定给参赛者的角色。骚文(Thauvin),一个肥胖松垮的 50 岁男人,他无性般的猥琐总会轻易令人替他取个女性化的外号,他外表显现卑贱的特质,因为他的责任就是代表无赖(salaud)的古典概念(任何摔交赛中的关键概念),在结构上就惹人厌。骚文所激起的憎恶,是明显地大量运用手势动作,不只是用丑陋来代表卑贱,更将丑陋完全凝结成为一种令人厌恶的事件品质。如死肉般坍塌、苍白的外观(观众称骚文为“腐肉”),使群众的激情谴责不再是由于判断而是从它的幽默感深处而来。它会让自己胡乱地卷入骚文的印象,恰好符合这个外观本源,而他的行动将会完美地吻合他角色中应有的“稠度”。

因此在摔交手的躯体上,我们发现了第一个竞赛的关键。我自始即知道,骚文所有的行动,他的变节、残酷,以及懦弱行径,会始终符合他给我的第一个卑贱形象。我相信

他必定会聪明地将杂乱无章的可鄙特质,发挥到最微末的细节,接着便履行有史以来最惹人厌的混蛋形象——超级混蛋。所以摔交手不可避免地有着像古意大利喜剧中人物一样的体格,他们预先在服装和态度上,展示他们未来角色的内容:像古意大利喜剧中着拖鞋穿紧身裤的傻瓜,就只能当个滑稽可笑的懦夫。哈勒昆(Arlequin)是机灵的仆人,医生则必然是愚蠢的老古板,同样地,骚文也只能是个卑微的背叛者,雷尼埃(Reinières)(一名高金发男子,身体瘦弱,一头乱发),消极的活动形象,马佐(Mazaud)(短小自大如一只公鸡)是粗俗的骗子,更幽默地是奥森诺(Orsano)(一个娘娘腔的太保,刚开始是穿蓝间粉红的晨衣出现),一个到处寻仇的“泼妇”(因为我不相信 Elysée-Montmartre 的观众,像 Littré 会相信坏蛋“salop”是男人味的字眼)。

摔交手的体格构成了基本的象征,像种子选手可以包含整个打斗一样。但这颗种子繁殖了,它是在打斗过程中的每一个转变关键上,在每一个新局里,摔交手将身体在观众面前表现出某种特质的神奇性娱乐,在动作中找到自然的表现方式。不同层次的意义相互辉映,并且形成最清晰的景象。摔交有如诊断性的写作——在他身体所代表的基本功能意义外,摔交手还安排了偶发却适当的评论,并且不断地借动作、态度与模仿协助外界解读打斗的意义,也使得这一企图清晰、明显。有时当摔交手占上风时,会发出讨人厌的嘲笑,毫无运动员的精神;有时他也会丢给观众一抹虚伪的微笑,似乎预示复仇将开始;有时,当他被压倒在地时,他会夸张地拍打地板,以便使他的处境看起来更难以忍受;

而有时他则会建立出一套复杂的象征,使观众了解,他合理地体现了唠叨鬼娱乐别人的形象,不停地絮叨着他的不快。

因此,我们面对的是一出真的《人间喜剧》(Comédie Humaine),其中最具社会启发意义的激情差别(欺骗、自以为是、细致的酷行,以及“还债”意识)总是适当地找到可以接收它们的最清楚的动作加以表现,并且在赛场里淋漓尽致地成功发挥。显然,在这种情况下,重要的已不是这份激情的真伪。观众要的是激情的形象,而非激情本身。摔交中的真相问题,不亚于在剧场中。在两种情境里,外界所期待的是精神状态的完全呈现,这些情况通常是非常个人的。这个方式是为了方便外部动作而掏空内部情绪,这种形式的极致内容,便是灿烂的古典艺术的真正原则。摔交是即时的动作哑剧,比戏剧性的哑剧来得有效,因为摔交手的动作不需要短剧、布置,简而言之,不需要移情的媒介来显示他的真实性。

每个摔交的瞬间,如同代数一样,立即揭开原因与它所表现的效果间的关系。摔交迷必然会因为完美地目睹精神机制功能,而经历一种智性的愉悦。有些摔交者是伟大的喜剧演员,能发挥莫里哀的人物角色所具有的娱乐效果,因为他们成功地为内在本质建立了即刻的认知。阿曼·马佐(Armand Mazaud)是个自大而滑稽的摔交人物[就像有人说哈培贡(Harpagon)^[2]是一个角色一样],总以他作风的数学性严谨取悦观众,将他的动作意义推到极限,给予他的打斗姿态一种只有在学术性辩论中才找得到的狂热与精确,其中攸关重要的,是他荣誉的胜利以及对真相的形式的

关切。

如此一来展示给观众的,是**苦难、挫败与正义**的伟大景象。摔交用悲剧面具所有的夸大形式,来呈现人的苦难。在被箝制动作中受苦的摔交手,动作看来十分残酷(锁臂或扭腿),提供了**苦难**的极端图像;像一幅原始的圣母怀抱殉难耶稣的忧伤塑像,他为所有人展现了他的脸部,因为折磨而夸张地扭曲。当然,很明显地,在摔交中不可能需要保留什么,因为这会违背这个景象中自愿夸张的特色,也违背这场打斗的主要目标——“**苦难的展现**”。这也是为什么所有能产生苦难的行动会特别壮观,就像把扑克牌清楚露给群众看的魔术师一样。原因不明的苦难是不会被了解的;事实上,残酷却隐藏的行动会逾越摔交中不成文的规定,而且不会比一个疯狂的,或寄生性质的行动具有更多的社会学效果。相反地,苦难是以强调或取信的方式呈现,因为每个人不仅应该看到那个人受苦,而且还必须看到他受苦的理由。摔交手所称的擒拿,就是任何人让对手不能动弹并且落入其掌心的姿势,就正是传统而清晰地准备好苦难的景象,也在方法上建立苦难的情境。落败者不能动弹,让(暂时性)胜利者悠然推动他的酷行,并且传达给观众施暴者怵目惊心的悠悠然,施暴者充分了解其行动结果;扭拧对手无力的脸庞,或者以拳用力或不停地刮对手的脊背;或者至少表面上做出这种动作——摔交是提供这种折磨意象表面化的唯一运动。但同样地,竞赛中所涉及的只是意象,观众并不期待与赛者真正受到什么折磨;他只是在享受这个意象的模拟而已。摔交并不是具虐待狂的景象;它只是一种怵

目清晰的景象。

还有一种图像,比擒拿还要壮观,那就是摔撞前臂,这种大声拍撞前臂,这种用力握拳敲打对手胸膛的动作,会产生沉闷的声响和被击垮者身体松软的夸张反应。在前臂摔撞动作里,出现明显的灾难景象,其明显度使这个动作后来像是一个象征;这个太过头了,它逾越了摔交的精神规则,其中所有表现必须非常清楚,但是绝不能让清晰的意图被识破。观众随即会喊叫“他在使诈”,不是因为它懊恼缺乏真正的苦难,而是因为它谴责做假行为。就像在剧场里,太过真实会使人无法认同角色,正如太过形式化一样。

我们已经见到,摔交手利用现有的躯体资源到什么程度,发展并且加以运用,以便在观众面前展现一种完全**挫败**的意象。高大的白色身躯软弱地因为一击而倒下,或者因为手臂遭撞击而跌入绳中,硕大的摔交手由场边围绳的弹性表面可怜地反弹来去,没有什么能更清楚而激情地象征落败者的可悲处境。如果去除所有反弹动作,那么摔交手的肉体只不过是一团堆在地板上难以形容的肉团罢了,在那里吸引无情的欢呼与咒骂。这里也爆发了诸多如同古代风格的意义,只能令人忆起罗马人战胜的强化意图。在其他时候,还有另一种古代的姿势出现在摔交手的对阵中,也就是哀求者的姿势,在对手的宰割下,他双膝欲跪,手臂高举过头,被胜利者的压力垂直压下。摔交不像柔道,挫败并不是传统的姿势,只要一被看穿,姿势马上就被放弃;它不是结果,相反地,它是一种过程、展现,它采取了公众**苦难与耻辱**的古代神话,十字架与枷锁。仿佛摔交手在大庭广众

的大白天里被钉上十字架。我曾经听过有人评论一个已躺在地上的摔交手：“他死了，小耶稣，那里，在十字架上。”这些讽刺意味的字眼泄漏出某个景象潜藏的深处，它体现了远古时具有净化作用的精确动作。

但是摔交最终要呈现的，是一种完全道德的概念：也就是正义。“偿还”的观念对摔交而言是很重要的，群众的“给他好看”其实就是意味着“要他付出代价”。不消说，这是一种内涵的正义。“混蛋”的行动越卑劣，观众越会因他受到的报复、痛击而开心。要是那个恶棍——他当然是个懦夫——躲在绳子后寻求庇护，不公平地宣称自己也有权无耻地模仿，遭受毫不宽容的追赶和掌控，群众便会很开心地看见规则因为应有的惩罚而被打破。摔交手清楚地知道如何卖力演出，刺激群众爆发义愤，他呈现正义概念的上限，这个冲突的最外层地带，足以再度伤害规则，以开启没有限制的世界之门。对一个摔交迷而言，没有什么比一个被背叛的战士的复仇之火更棒，这家伙全心投入的，不是一个成功的手，而是一场不公平竞赛的刺痛景象。自然，在这里最重要的是正义的形式，而非内容；摔交毕竟是一种补偿作用（以牙还牙，以眼还眼）的量化过程，这也解释了场景突然改变，在摔交赛常客的眼中成为一种道德美感：他们享受这些，就像享受小说中的引人轶事一样，成功的动作与成败逆转之间的差异越大，与赛者的好运越接近颓败，这出哑剧就越令人满足。因此，正义是可能犯罪的一种具体化；根据法则（loi），足以损伤场面的激情，正是激情场面衍生价值的源头，而正义便来自这个事实。

所以我们就并不难了解,为什么平均每五场摔交赛中,只有一场是公平的。你必须了解,让我不厌其烦地重复,所谓“公平”在这里只是一种角色或者类型,就像在剧场里。规则本身无法真正形成一种真的限制;它们只是公平的传统外观。因此在事实上,公平之争只不过是一场夸大的礼貌之争。对抗者面对面时,凭借的是热情,而非愤怒。他们可以适当地控制激情;他们并不会没命地狠捶猛打落败的对手;他们在被命令住手时就会住手;在一场特别艰难的回合结束后,他们会相互道贺,在其间,他们一直保持公平。在此你当然必须了解,所有的礼貌行为都以传统的公平动作呈现在观众面前:握手、举高手臂、明显地避免会影响竞赛完美的无用擒拿。

反之,不公平的竞争只以极端的动作表现:向已遭击败的对手大力踢踩;躲在绳子后面避难,祈求纯粹形式上的权利;在赛前或赛后拒绝和对手握手;在每一回合结束时从后面偷袭对手,趁裁判没看到时袭击对手(这个动作因为观众看得到并且会感到义愤,而具有特定价值或功能)。由于邪恶(Le Mal)是拳击赛中的自然气氛,因此一场公平竞赛的主要价值在于它的例外性。它令摔交迷们惊叹,当他见到这情景时,会宛如目睹时代错乱,或者运动家传统出现错置(“这两个人并没有公平比赛”);他看见这世界显现的普遍仁慈时会突然感动,但假如摔交手未能赶紧回复使摔交有趣的唯一因素——横行霸道,观众会感到无聊透顶与冷淡无比。

往外延伸的、公平的摔交只能发展出拳击或者柔道,然

而真正的摔交,创意来自所有暴虐的动作,使它成为一种奇观而非运动。拳击比赛或柔道竞赛的结束来得突然,仿佛展览结束,一切戛然而止。但摔交的韵律则截然不同,因为它生来的意义就是虚矫的夸大:虚张声势的情绪、不断的诅咒和因反击而触怒只能在最奇特的混乱中找到自然的出路。在最成功的摔交中,最后往往是以瞎闹收场,那是一种未经约束的兴奋,其中规则、类型法则、裁判的责骂与赛场的限制都被废除,被胜利的狂乱取而代之,这种气氛充斥在赛场中,令混乱的摔交手、时间、裁判和观众都集体发狂。

在美国,有一件已经广受注意的事,摔交代表一种善恶两方间神话学般的打斗(属于准政治性质,“坏”摔交手总被视为“赤色分子”)。而法国摔交里制造英雄的过程则大不相同,它是以道德为基础而非政治。群众所期待的,是以渐进方式建立起高度的道德形象:完美的逆子形象。人们观赏摔交是为了参与一个主角持续的历险,永恒而多元,有如潘奇(Punch)或斯卡匹诺(Scapino),在出乎意外的人物上颇具创意,但仍忠实于角色要求。这儿的“逆子”有如莫里哀的角色人物,或者勒布里耶(Le Bruyère)的“塑像”,也就是有如一个古典的实体,一种特质,它的行为只是依时间安排的有意义附带现象。这个风格化的人物并不属于任何特别的国家或者政党,不论摔交手是叫做库兹乾柯(Kuzchenko)(为纪念斯大林取外号“胡髭”)、叶帕金(Yerpazian)、加斯帕第(Gaspardi)、乔·维诺拉(Jo Vignola)或诺里耶(Nollières),摔交迷并不将他归属于任何国家,除了是否“公平”——遵守规则外。

那么,对部分也不属于社会规范分子所组成的观众而言,“逆子”又意味着什么?基本上是一个不稳定的人,他只在规则对他有利时才接受这个规则,而且逾越态度上的表面稳定。他是难以预测的,因此是不合群的。当他认为法律有利于他时,他便寻求法律庇护,等他发现违法更有用时,他便毫不考虑地违法。有时他拒绝场中的形式界限,走上去打击被绳索边界保护的对手;有时他又重建这些界限,声明要获得几分钟他自己根本不遵守的保护规定。这种前后矛盾,绝不是背叛或者酷行,使得观众因愤怒而发狂;并不是在道德上冒禁忌,而是在一贯逻辑上,它认为立场的冲突是最卑微的罪行。被禁止的举动只有在毁坏量上的均衡并且扰乱偿债的严谨计算时,才变得邪恶。公众所谴责的,并不是违犯僵化的规则,而是缺少复仇,缺少惩罚。因此对群众而言,再也没有比夸张地猛踢落败者一记更令人兴奋了;惩罚的乐趣受到数学性的承认时,达到最高潮,那时的鄙视是不受限的。人们所面对的不是无赖(Salaud),而是坏女人(Salope)——最极端低微的口语动作。

如此精确的结局,需要摔交符合观众的期待。摔交手经验丰富,他们完全了解如何导引打斗中的细节,以符合观众对它神话学中的传奇性主题所抱的期望,摔交手可以激怒或令人憎恶,但永不令人失望,因为他凭借渐进式凝聚动作的方式,全力达成观众的期待。在摔交里,除了绝对,没有别的,没有象征,没有指涉,每件事情都淋漓尽致地表现出来。没有灰色地带,每一个动作都排除所有寄生的意义,并且向公众仪式性地呈现纯粹而完整的涵意,完美自足一

如**大自然**(Nature)。这种夸大只不过是普遍而年代久远的现实的完美形象。摔交所塑造的,也因此是对事物的理想了解;它是一个人暂时被置于日常情境的暧昧综合之上,以及单义的自然全方位景象的安乐,动作在其间终于与原由相称,毫无窒碍,毫无回避,毫无矛盾。

当这场戏中的英雄或恶棍,在几分钟之前还充满义愤,且因此扩大为一种形而上的象征后,他离开摔交场,冷漠无名,拎着小手提箱,和妻子手牵手,这时没有人会怀疑,摔交拥有蜕变的力量,一如在奇观表演和宗教崇拜中所常见到的力量展现。在摔交台上,以及甚至在他们自愿的耻辱深处,摔交手保持神般的地位,因为在片刻间,他们是开启自然的钥匙,是划分善恶的纯洁姿势,他揭开终于显现的正义形式。

注 释

[1] 在莫里哀的 *L'Ecole des Femmes*《太太学堂》与拉辛的 *Andromaque*(《安德洛马克》)中的人物。

[2] 在莫里哀的 *L'Avare* 小气鬼。

哈尔古的演员

在法国,没有到过哈尔古(Harcourt)^[1]照相馆拍照,就不算是个演员。哈尔古拍的演员状似神仙,什么也不做,镜头捕捉的是休闲状态。

依世俗之见,有一婉转的说法可以解释这种姿态:演员假设是“在城里”,指的自然是理想城。在这个表演的城里,只有节庆与爱情,反之,舞台上的一切都是工作,是慷慨辛劳的“奉献”。而两者之间的转变必须极端意外、惊人;相片必然让我们讶异地发现,演员悬仁在剧场台阶上,犹如神殿前的人面狮身,奥林匹亚式的形象;舞台上,那太具人性的骚动怪兽,现在脱去了外皮,寻回了他的永恒本质。演员在此进行报复:受其神职局限,有时他被迫扮演老人及丑陋的角色,总之,对自身失控,而相片中的他则寻回了理想面貌,洗净了(像在洗染店里一样)行业的种种瑕疵不洁。然而,从“舞台”回到“城里”,哈尔古的演员毫不会因“现实”而放弃“理想”。相反的:舞台上的他,身子结实,或骨感或肉感,皮肉敷上了一层厚厚铅华;城里的他,平顺光滑,颜面焕发、纯净的美德情操,在哈尔古摄影棚柔和的灯光下,显得

神采飘逸。舞台上的他,有时扮演老者,或至少突显某一年纪;城里的他,永远青春,始终屹立在美的巅峰。舞台上的他,泄露了实在的噪音,像舞者的小腿,肌肉太发达;城里的他,理想地静默,换言之,神秘而充满深沉的秘密,正如人们对一切无言的美所做的猜想。舞台上的他,为情势所逼,不得不做琐碎的手势或英勇的姿态,一定要发挥一下作用;城里的他,减缩到只存一张净化了所有动态的脸。

这张脸在不寻常的角度下,更显得无用——亦即奢侈——好似哈尔古的相机获得特许,为了拍摄这非凡世界的美,必须架设在最不可能的稀旷空间里;这张脸,就像浮动在剧场粗俗之地与“城里”的光芒苍穹之间,只能从它永恒无时的本性中被短瞬间地捕捉掌握,随即又虔诚地任它行进于孤单而康庄的运行路程;时而如慈母般潜落向远去的大地;时而昂首,出神入化,演员的面庞仿佛正在上升,欲返回其星辰天邸,不慌不忙,不劳筋骨,恰与人间观众相反;后者因属于不同的动物分界,只能靠双腿行动(而非靠脸),才能走回公寓住所。(有朝一日,应常尝试探讨有关残断图像的历史心理分析。步行,或许是——神话性地——最琐碎的举动,所以也是最具人性的。一切梦想、一切理想形象、一切社会升迁,都首先删除腿部,不管是靠肖像照或是靠汽车。)

减缩成一张脸、双肩与秀发的女演员,见证了她们性别高尚美好的非现实性——因此,她们在城里显然化为天使,在舞台上却扮演过情妇、母亲,或娼妓、丫环。至于男士,只有翩翩美少年脸蛋犹如女人般,处于容光焕发的阶段,还可

归入天使之列；此外，男士所表现的是阳刚的一面，并以某些市民表征来体现，如烟斗、爱犬、眼镜、火炉靠手；这些东西虽平凡琐碎，却足以表现雄性特有的果敢男性魅力；由此，“城里”的男演员彰显欢宴的神仙与国王的风采，不怕偶尔也像普通男人一般，享有快乐（烟斗）、情感（爱犬）、残障（眼镜），甚至尘世居所（火炉）。

哈尔古的人像使演员的世俗性升华，凭借沉静且因之而理想化的“城”，使必然琐碎的“舞台”持续存在运作。就这点而言，舞台的地位似非而是，但它是现实所在；城，反之，是神话、梦想、奇境。演员摆脱了过于肉身化的职业外壳，重返其英雄仪典本色与人性原型，处于一般人普通体型的极限。在这里，脸成了有故事的物体；它因不露声色，充满神性，悬空了日常真实，而赋予更高超真实的怵动、欣悦及安全感。休幕期间，感到无聊，挺身示意的群众，因为太脆弱，既不知纯推理，也没有强有力的神话，单靠属于他们的特定时代、社会阶层来塑造犹存顾忌的幻相，宣称这些非现实的脸庞就是城市的，并力图以理性良知来假想演员背后的凡人，可是正当要卸下演员的扮相表情时，哈尔古的摄影棚却及时赶到，推拥出一位神来，这一切，对谎言感到厌烦又兴奋的布尔乔亚观众，已很满足了。

顺理成章，哈尔古拍的相片就是一场年轻演员的入门仪式、一份高等的职训证书、真正的专业身分证件。在演员尚未接触哈尔古的圣灯之前，真能登堂入殿吗？这长方形框框，有史以来首次显露了他的理想脸部、他的气质，或是聪明、感性或是狡黠——视其角色而定；这长方形，即是庄

严明证。凭借此,整个社会愿将他抽离其本身的物理定律,确保他终身拥有这张脸;从洗礼日这天起,这张脸就如接受赠献,获得了平常躯体总会或至少同时会拒绝的权势:即一种不变的光彩、一种毫无邪念的吸引力、一种伴随演员才艺美貌的知性力量。

这就是为什么像勒普拉(Thérèse Le Prat)或瓦尔达(Agnès Varda)^[2]等拍的相片很前卫:因为她们总是保留演员具体肉身化的脸,以一种典范的谦卑,坦诚地将脸裹上其社会功能,即“复现”功能,而非说谎、作假。对演员面孔如此疏离的神话,这种作法是非常革命性的——她们拍的演员,不再悬伫于哈尔古的古典台阶上。花枝招展、慵懒无力、天使般柔美或充满阳刚(根据性别而定),但如此大胆的作风,却是很多剧场付不起的奢华。

注 释

[1] 原为雅克兄弟(Jacques、Jean Lacroix)与女摄影师哈尔古(Cosette Harcourt)于20世纪30年代所创立的照相馆,专拍广告摄影与艺术照,后来摄影师虽曾换人,仍以哈尔古为名继续营业。第二次世界大战后,该相馆一时大为热门,政界、影艺界及文化圈人士无不到此留影。哈尔古的肖相照因底片修饰与特殊灯光,为拍照者创造了一种永远光滑,不见岁月痕迹的面孔。法国政府于1989年与1991年间买下哈尔古照相馆的摄影档案。

[2] 勒普拉(Thérèse Le Prat, 1895—1966),法国摄影家;瓦尔达(Agnès Varda, 1928—),原籍比利时的法国摄影家,纪录片及剧情长短片导演,也属“新浪潮”(Nouvelle Vague)的一代。

银幕上的罗马人

在马基维兹的《恺撒大帝》(Julius César)中,所有的角色都留着刘海。有些是卷发,有些略呈分散,有些绑成一簇簇,有些抹油,所有人都将它们梳理整齐,秃头的则未被认同,尽管他们常出现在罗马历史中。不过那些童山濯濯的人物,倒没有因此被放弃,而理发匠——影片中的主要人物——仍须努力制造最后一绺毛发,让它终于爬上前额顶端,这一个罗马人的渺小前额,始终意谓明显地混合着自以为是、美德和征服的特色。

这些令人注目的刘海,到底意味着什么呢?很单纯的就是罗马人的标签。因此我们在这里看到了景象的主要力量——符号——公开地运作。前头的一绺发为人们填满了证据,没有人能怀疑他是身在古罗马。而这种确然性是永久的——演员说话、演出、折磨他们自己、辩论具有宇宙意义的问题,而且由于飘扬在他们额前的小旗帜,他们不会失去自己的历史似真性。他们普遍的代表性,甚至可以十分安全地扩张,越过海洋与时代,融入好莱坞的美国佬嘴脸:无论如何,每个人都获得再保证,安于一个不会复制的宇宙

中平静的信仰,在那儿,罗马人之所以成其为罗马人,就源于那最清晰的象征:前额的发。

对法国人而言,美国人的面貌仍然难脱异国情调,发现歹徒—警长关系和罗马人的小撮刘海的生物形态学组合,具有喜剧效果;它反而更像音乐剧里的插科打诨。这是因为对法国人而言,由于它的目标清楚显现,因此这种情况里的象征已超过了目标,而无法取信于人。但是如果这络发在影片里是梳在拉丁美洲人的前额,比如马龙·白兰度的前额,虽然令人印象深刻,但却不会引人讪笑。说来不是不可能,这个演员在欧洲成功的一部分原因,是由于他完美地整合了罗马人的特质和他所扮演的人物的一般性生物形态学。反言之,人们不能信任恺撒,因为他的面貌是一个盎格鲁—撒克逊律师——那是一张人们已经在上千部惊悚片、或喜剧片中见过而熟悉得不得了的脸,那个充满顺遂的头骨,早经理发匠努力地耕耘出一络头发。

在毛细管意义的类型中,有一个次象征,那是夜间的惊奇:波希亚(Portia)与卡波尼亚(Calpurnia)在沉沉的夜中醒转,有显然未经梳理的头发。前者年纪很轻,以流畅的发络表达出混乱;她毫无防备,可说最具代表性。后者是中年,展现出一种更令人痛楚的文弱:一条辫子绕着她的颈子缠在右肩,显现出传统的混乱象征和不对称性。但是这些象征同时是过度的而又无效的:他们主张一种连自己都没有勇气承认的“自然”:他们并不光明正大。

恺撒大帝中的另一个象征是:所有的脸孔都经常汗淋淋。劳工、士兵、阴谋家,都有严峻而紧绷的脸部肌肉(用凡

士林)。特写镜头非常频繁,显然地汗珠在这里是有目的的。像罗马人的刘海或者夜间结辮一样,汗珠也是一个象征,是有关什么的象征呢?道德情感的,每个人都在流汗,因为每个人都在内心交战;我们应该是身处于一个非常折磨人的境遇,也就是说,在悲剧的环境中,汗珠具有传达这个讯息的功能。因为恺撒之死而悲伤不已的群众,也因马克·安东尼的辩驳而震慑不已,正流着汗,并在这单一的象征里,非常经济地组合它感情的紧度及单纯的情况。至于善良的人等,布鲁特斯(Brutus)、凯西斯(Cassius)、卡斯卡(Casca)也不断地汗流浹背,映证了他们的美德在行将产生罪恶前,是由他们自己耗尽体力来维持。流汗代表着思考——很明显地以这个前提为基础,对商人国度而言至为适合的,也就是思考是一种暴力的、剧变的运作,流汗是它最温和的征兆。在整部电影里,只有一个人不流汗,并且保持面貌和善,不受烦扰而且滴水不透的:恺撒,当然是恺撒,他是犯罪的标靶,其所以能保持干爽,是因为他不知情,他没有料到,最后必须在法庭里,孤立出他的坚定与光鲜的特质。

同样的,象征是暧昧的:它只在表面维持,但即使如此也并未放弃它的深度。它的目的是要使人了解(这是值得称赞的),但同时也暗示这是即兴的表现(这是欺人的),它将自己弄成既是有意的,但却又抑制不住的、假造的而又自然的、制造出来的却又是像被发现出来的。这将带引我们了悟象征的真义。象征应该只将自己以两种极端的方式呈现:或者是公开地理性而遥远地简化成一个代数,就像在中

国的评剧表演一样,一面旗子就可以代表一支军队;或者在每个场合中深刻扎根或是发明出来,透露出一种内在的、潜藏的层面,显示时间中的一个片刻,不再是一个概念[例如在斯坦尼斯拉夫斯基(Stanislasky)的艺术里]。在其间的象征,罗马人的刘海,或者因思想而发汗的现象,泄漏出一幅卑下的景象,它害怕全然的现实与全面的造假。因为,虽然创造出一种景象足以使这个世界更清晰,但如果将象征和其所象征的事物混淆,依然既该受责难也是欺人的。复制品对中产阶级艺术而言很怪异:在理智与五脏六腑的象征之间,虚伪地插入了一个混血品,既精简却又虚伪无比,华而不实地被命名为“自然”。

度假中的作家

纪德(Gide)正在研读 Bossuet, 人却往刚果走。这个姿态确切地说明了我们“度假中”的作家, 像《费加罗的婚礼》(Le Figaro)所拍摄的: 在纯粹的娱乐、休闲上, 添加一种职业的特权, 没有什么能阻止它或诋损它。因此这儿就出现了一则新闻佳作, 具有高度的社会学效益, 而且毫无欺瞒地、给予我们的中产阶级为什么喜爱作家概念的讯息。

至于此事中其他足以惊奇与取悦的关键, 在于承认作家也是需要度假的常人时所显示的开阔胸襟。“度假”是一种新近的社会现象, 它的神话学发展将不失为一种有趣的追索。度假刚开始时, 原是属于学校世界, 由于假日也支薪, 它们已经变成无产阶级的一部分, 或至少是劳动阶级人民的一部分。为了强调这个现象与作家有关, 强调这些探索人类性灵的专家也同样受限于当代的劳动现象, 我们就得说服我们的中产阶级读者, 他们是与时俱进的: 他们自傲于承认某些无趣的需要, 他们依据齐格福里(Siegfried)与福拉契(Fourastié)的教诲而放松肌肉迎合现实。

自不待言地, 作家的无产阶级化只受到简约的认可后

才会更完整地被摧毁。只要一旦贴上社会属性(而假日就是一种属性,一种非常怡人的属性),文人墨客就会直接回到和缪斯之神共享的那片最高净天。我们的小说家接受永恒化的“自然性”,事实上是构建来传达一种崇高的冲突:这冲突是介于一种由不悦的物质化时代所产生的无趣情境,与中产阶级社会大方地赋予其心灵代言人的光荣地位之间(只要他们无害)。

能够证明作家奇妙独特性的,是在所质疑的假期中,他和工厂工人和商店助理同样度过,但他和他们又不同,他即使不是在工作,也是在生产。因此他不仅是一个伪工作者,而且是一个伪度假者。一个人在写他的备忘录,另一个人在修正他的引据,而还有一个人则是在准备他的下一本书。什么也没做的人则坦言这是一个十分矛盾的行为,一种前卫性的作为,只有特别独立的人才堪用来炫耀。这样一来人们就易了解,由于这种吹嘘,有一件事是很自然的,也就是作家能在任何情况下不停地写作。首先,它处理起文学作品有如一种非自愿的分泌。这是禁忌,因为它逃脱了人类的分类;说得更文雅些,作家是不断发言的心灵之神的猎物,尽管不可一世,却未曾打扰宿主的假期。作家在度假,但是他们的缪斯却清醒着,并且不停地生产。

这种连篇废话的第二项优点是,由于它的绝对性格,自然地被认为是作家的本质。事实上,后者承认他被赋予一种人类的存在方式,有一间乡村房舍,有亲戚,有短衫、短裤,还有一个小女儿等等;但不像其他工人改变了本质,一般人在沙滩上就成为度假者,而作家却无所不在地保持他

作家的本性。凭借度假,他展现他作为人的符号;但是文神仍在那里,他是作家一如路易十四是国王,在如厕时也不例外。于是文学家对人类劳动的关系,一如芳香美味之于面包:一种奇迹似的,永恒的特质,它愿意降尊纡贵地采取一种社会型式,好让它秀异的特质更能为人把握。这一切只烘托出一个理念,也就是作家是个超人,是一种本质不同的实体,由社会放在窗口,以将上天赋予他的人造独特性发挥最大效用。

“度假中的作家”的正面形象,只不过是当道奴役作家所善用的细腻神秘化罢了。一种“职业”的独特性只有在发生冲突时表现最好——但绝不是否认它——经由无趣的具体化——这是所有圣徒传的老把戏。因此这种“文学假期”的迷思能够广泛延伸,比夏天还长:当代新闻学越来越殷勤地将作家呈现为一种无趣的形象。但若有人认为这是企图要解构神秘的话,就犯了严重的错误。刚好相反。真的,看来也许动人,或甚至极尽阿谀。我原是一个单纯的读者,由于十足的信心,居然加入了天赋稟性的行列。我无疑地认为四海之内皆兄弟,在这个花花世界中,报纸告诉我,某个伟大的作家穿蓝色睡衣,又有某个年轻的小说家特别钟爱“漂亮女孩;萨瓦干酪和薰衣草蜂蜜”。这并没有改变一个事实,也就是运作的均衡在于作家变得越来越具有阳刚之气,给世界留下更美好如天国般的事物,在那里,睡衣和干酪绝不会阻挠他恢复使用他高贵造物主的发言。

公开赋予作家一副健康的肉身,透露出他喜欢略带涩味的白酒与半生不熟的牛排,对我而言是更具奇迹、更富高

贵本质的艺术产品。并不是他每天的日常生活细节让我更清楚他的灵感本质,或让它更清晰,而是这个作家借这种自信所强调的整体神话的奇特性。因为我不得不将能一边穿着蓝色睡衣、一边又能彰显自己是宇宙良心的巨大存在实体,归属于某种超人特质,或以喜爱干酪的呼声同时宣布他们即将出现的“自我现象学”为业。如此丰富的高贵性与庸俗性的糅合,代表人们依然相信矛盾:因为它是完全充满奇迹的,它的每一个条件也都充满奇迹;它会明显地失落在某个作家的作品世界中,作品经过破除偶像崇拜,便自然有如作家的衣袍或味觉功能。

“上流社会”游航

自从加冕典礼以来,法国人便渴望皇家活动的消息,他们热爱极了。一百多名皇亲贵族乘着“阿嘉曼农号”出海,为他们带来十足的娱乐效果。伊莉莎白登基加冕,令人在感情和情绪上颇能引起共鸣:“上流社会”游航是一件幽默十足的事件:国王们像一般人一样游玩,就像在弗莱尔与卡亚维(Flers et Caillavet)的喜剧中一样;接着有无数情况紧接而来,由于他的出现似“玛丽·安东尼扮演挤乳女工”般的矛盾,所以带来非常滑稽的趣味。这种幽默的感觉,事实上还背负病理学的包袱;如果有人发现矛盾而觉得有趣,那是因为他假定它风马牛不相及。换言之,国王拥有超人类的特质,而当他们暂时借用特定的民主生活形式,这生活就只能通过违反本性的具体化过程、只有靠降尊纡贵来达成。要炫耀国王也可以作这些无聊的行为,等于认定情况不比凡人能成圣成仙更自然,这也就是肯定国王基于神赐权利而仍然是国王。

因此在“阿嘉曼农号”上的日常性生活活动中,已具有过度大胆的性格,就像在大自然侵犯自己的王国所制造出

来的创意奇想——国王自己刮胡子哩。这个动作经由全国性媒体报导,把它塑造出难以置信的独特性,仿佛如此做便代表国王们同意甘冒损失他们皇室尊严的风险,在它难以毁灭的特性中作信仰的表白。保罗王穿着敞领衬衫及短袖,弗列莉卡穿着印花布料衣裳。这意味着,特定的人不再独一无二,他的形态可以在凡夫俗子身上见到。过去,国王穿得像个牧羊人;现在,廉价的全国连锁店找件衣服穿上两个礼拜,对他们来说就已是盛装了。还有一个民主的象征就是在清晨六点起床。这些反过来说,给予我们理想的日常生活讯息:戴袖扣、由奴仆代为刮胡,以及晚起。国王放弃这些特权,使它们变成美梦:他们(非常短暂)的牺牲决定了并且将日常幸福的象征永恒化。

更奇怪的是,我们国王的神话般性格,现在已经求助唯科学主义,虽然未被驱逐,但却世俗化了。国王经由品性的纯度得到定位(蓝色血统,上流社会之意),像名犬一样。而这艘船,是任何“封闭”特质的特权轨迹,有如现代的诺亚方舟,其中保存了主要的君王品种。特别配对的机率都经过公开的计算。良种动物在配种中心得到保护,与所有杂种混合的婚姻隔离。一切都为他们准备妥当,(也许每年一度吧?)以便他们繁殖。像世界上的哈巴狗一样数量有限,这艘船定位他们,并将他们聚合在一起,形成一个暂时的保留区,其中品种的独特性就像苏族领土受到妥善保留,而且幸运的话还可能会增加。

有两个世纪之久的主题糅合在一起,一是神话,一是君臣。但这个神话学天堂不像它对地球那样无害。最不属于

人间的神种化过程、“上流社会”游航程的有趣细节,所有这些轶闻、废话,并不是无害地提供,全国性媒体报导借此让读者如痴如醉:王子们对重获神圣自信十足,民主地介入了政治。巴黎伯爵(Comte de Paris)离开阿嘉曼农号,并且来到巴黎“密切注视”欧洲防卫体系,年轻的西班牙璜,被派出救援西班牙法西斯主义。

盲目无知的批评

批评家(书或戏剧)经常运用两种特别的论点。第一种在于批评的主题是难以言语形容的,因此批评就可免了。第二种总会定期出现的论题在于承认某人实在太愚蠢、太不开窍,不能了解一本知名的哲学著作。所以,亨利·勒费弗尔(Henri Lefebvre)著的齐克果(Kierkegaard)在我们的批评界(我这里不谈那些公开表现愚昧者)中,已经激起对弱智的虚伪恐惧(它的目标很显然是要借助将勒费弗尔贬抑到纯无知主义的荒谬,来诋损他)。

为什么批评家会定期宣称他们感到无力或者缺乏理解力?这当然不是出于谦虚:要是有一个批评家承认自己对存在主义一无所知,他会浑身自在;要是有一个批评家羞愧地承认,他不幸未能启蒙了解异类哲学,他会深感讽刺而信心动摇;而若有人苦寻不可言喻的诗意,他会自觉像个大兵。

事实上这些都意味着,一个人深信自己才智聪颖,万一承认在某方面有理解的困难,那么该质疑的,是作者表达不清晰,而不是某人的思绪混浊。这个人佯装傻兮兮的样子,目的是要令公众立在有利于他的一方,以便将这个议题,由

无助无知转化为看似智慧能力沆瀣一气。这种运作在像**维度兰夫人**(Madame Verdurin)^[1]的沙龙里最受用,“我的职业是保持聪明,什么也不了解;现在你什么也不会了解,所以,一切都证明,你和我是一样聪明的。”

这种季节性文化缺乏的背后现实,是古老隐晦主义者的神话,根据它的旨意,理念若未接受“常识”和“感觉”的控制,就是有害的。“知识”即“邪恶”,它们都长在同一棵树上。文化只有在定期地宣称其目的的虚无及其能力的极限,才能允许存在〔也见于葛拉汉·格林(Graham Greene)先生对心理学家及心理治疗师的见解〕。在理想情况下,文化应该只是一堆甜蜜的言辞流泻,一种运用字眼见证灵魂短暂润泽的艺术。而这对浪漫的老伴——头脑和心,并没有任何现实存在,除了在模糊的诺斯替教的(gnostique)起源意象里以外。而这些催眠般的哲学,总在最后形成有力政权的栋梁,人就会在其中借着告诉他人顺着感情和不可言喻的意义过日子,抛弃知识分子。事实上,任何有关文化的保存都代表恐怖分子的地位。拥有批评家的职业并且宣称丝毫不懂存在主义或马克思主义(因为事实如此时,通常一个人会承认他所不懂的,特别是这两种哲学),就等于将他的盲目和无知提升到感知的宇宙性规则,而且自绝于马克思主义和存在主义的世界之外——“我不懂,因此你们一定是白痴。”

但如果一个人畏惧或鄙视一本书的哲学基础,假如一个人固执地要求不了解与不评论主题的权利,那又何必要成为一个批评家呢?去理解、启蒙,是你的职业,不是吗?

你当然可以依照常识来判断哲学；问题是，“常识”与“感觉”对哲学一无所知，而哲学却对它们知之甚详。你不能诠释哲学家，但是**哲学家会诠释你**。你不想去了解勒费弗尔的**马克思主义者**的戏剧，但是保准这出戏剧能完全明了你的懵懂无知，以及最后（因为我相信你一定比缺少文化更狡猾）你所做的愉快、不伤感情的承认。

注 释

[1] 在普鲁斯特(Proust)的《追忆似水年华》(*A la Recherche du Temps perdu*)中。

肥皂粉与清洁剂

第一届世界清洁剂会议(巴黎)完成了授权全世界向 Omo 安乐乡屈服的任务——不是因为清洁剂对皮肤无害,甚至可以避免儿童染患矽肺。这些产品近年来投注了大量的广告,使它成为今天法国日常生活中的一环,使各种想要赶上潮流的心理分析,都要对这个现象多所注意,相信必有所获。你可以将漂白水(例如以氯处理过的)的心理分析和肥皂粉(Lux, Persil)或清洁剂的心理分析对照。邪恶与良方之间的关系,灰尘和实惠产品之间的关系,在任何情况下都大相径庭。

例如,氯化水总被视为一种液体火焰,使用时必须小心翼翼地估算,否则物件本身会受影响而“烧起来”。这种类型的产品的模糊传奇,莫基于一种有暴力倾向的、磨损修正特性的本质:它的涵意是一种化学或足以使人伤残的形式:这个产品会“杀”尘垢。但另一方面,肥皂粉是分隔的媒介:它们的理想角色是:将物件从它不完美的环境中解放,尘垢是被“挤压”出来,而不是被杀死。在 Omo 的意象里,灰尘污垢是种矮小的敌人,不但发育不全,而且呈乌黑色,遇到

Omo 正义当道,就会从洁白无瑕的亚麻中溜之大吉。以氯和阿摩尼亚为基础的产品,无疑地是一种绝对性的火源代表、一个拯救者,但也是一个盲从者。反之,肥皂粉却是有选择性的,它们用力推挤,它们将灰尘从物件的纤维中间推挤过去,它们的功能是维持公共秩序,而非掀起战争。这个差异有它在人种志上的对照体:这种化学液体是洗衣女工拍打衣裳动作的延伸,肥皂粉则替代家庭主妇在倾斜的洗衣板上搓揉衣服的动作。

但即使是在肥皂粉类型里,人们还要反对以心理分析为本的心理学基础的广告(我使用这个名词,不在指涉任何特定的学派)。例如,“Persil”漂白剂,它的优点在于其结果佐证;它运用了虚荣、一种关心外表的社会价值,提出两种物体的比较,其中一个比另一个更自然。Omo 的广告也显示出这个产品的效果(附带一提的是,是以最高级的风尚),但它们显露出主要行动的模态;在这样做时,它们将消费牵涉进一种直接的质料经验,使他成为一种解放行动的共犯,不是一个结果的单纯受惠者;在这里,物件被赋予价值判断的地位。

Omo 运用了两种在清洁剂类型中算是相当新的特性:深层和泡沫。若说 Omo 可深度清洁(见公关影片广告),也就等于假定亚麻是深层质料,过去没有人如此想过,而结果是毫无疑问地赞扬它的功效,因为这种说法便将它美化为有如人体般可包裹、可轻抚的模糊物体。至于泡沫,众所周知,它代表着一种奢华。第一,它看起来像是没有用处;其次,它丰沛、亲切、几乎无限的膨胀,令人以为其中有什么物

质会孳生一种活泼的细菌,一种健康而有力的物质,在一个微小容量中的活力充沛元素。最后,它使消费者快乐,隐约刺激他想象高耸入云的美妙物体,它所孳生的触感既轻柔又上下纵贯,这和我们在味觉方面的追求颇为类似(鹅肝酱、甜食、葡萄酒等),或者在衣着上(绵布、绢网),或者肥皂剧(影星入浴)。泡沫甚至可以成为某种性灵方面的表征,只要这个性灵可以无中生有,以小化大(油霜则有一种完全不同的“心理分析”意义,那是一种安抚性的:它们可以抚平皱纹、痛苦、污点……等)。重要的是,将清洁剂饰以既轻柔又深刻的美妙意象手法,已伪装了它磨损性的功能,反而使它看来足以控制物质,如分子般微细的清洁秩序,却不会造成任何损害,这个安乐乡,却不能令我们忘掉, Persil 和 Omo 在某个行星上是同样的东西:英荷信托公司 Unilever。

贫苦阶级与无产阶级

卓别林最新的喜剧点子,就是将他从俄国奖金的一半,转移到皮耶大公(Abbé Pierre)的基金账户上。基本上,这个做法足以使贫苦阶级和无产阶级的本质间建立认同。卓别林一直以穷人的伪装来观察无产阶级。同时,也观察他角色中广泛的人性力量及政治灰色地带。这个情形在其佳作《摩登时代》(*Modern Times*)中尤其明显,他在该片中一再触及无产阶级的主题,但却从不在政治上加以阐释。他所呈现给我们的是,无产阶级仍然是盲目而意识迷惑的,这是依照他需求的即时特性与受他的主子们(雇主和警察)掌握的孤立而得到的定义。

对卓别林来说,无产阶级仍然是那个饿着肚子的人;他对饥饿的呈现、表达,永远是那么壮观气派:超级巨型三明治、牛奶河、根本没碰被扔在一旁的水果。更具讽刺的是,那座食物分配机器(属于雇主世界的一环)却只输送零碎而且看起来难吃的营养剂。卓别林的主角深陷在饥荒的情境中,却永远未能及至任何政治认知的程度。罢工对他来说,简直是一场浩劫,因为它威胁到一个已被饥饿整得七荤八

素的人。只有当贫苦阶级和无产阶级在警方的敌视(以及拳打脚踢)中,这个主角才会意识到蓝领阶级的情境真相。从历史的纵切面来看,卓别林的主角,概略地对等于法国复辟时代的工人,对机械的叛变,在罢工前损失不赀,因为面包问题痛苦难堪(面包问题真的就“面包”是紧接字义而言),但却仍然难以认识到问题的政治因素以及集体策略的坚持。

但是正因为卓别林呈现的是一种原始的无产阶级,置身于革命之外,使得后者的表现力量极具震撼。没有哪一个社会主义者的作品,能够将工人阶级的屈辱情境,表现得如此淋漓尽致,如此具有强大的动力而又宽容。也许只有布列克特(Brecht),曾经在社会主义作品中见过必须在革命前夕牺牲人命的必要的说法,也就是说盲目依旧,却将由于他困境的“自然”过剩而见到生命的光芒,其他作品固然显示工人已投身在有意识的战斗中,却归属于政党与特定宗旨,已具有必要的政治现实,但却缺乏美感张力。

现在,卓别林与布列克特的理念一致,向大众显示他们的盲目,而且同时演出一个人眼盲以及他眼前的事物。当你看见某人,但他却看不见,是能感知他看不见“什么”的最好方法。因此,在**庞契与茱迪秀**(Punch and Judy Show)中,是孩童们向庞契宣布他假装不看的东西。例如,卓别林在一间牢房里,获得狱卒纵容,在那儿依照美国式小资产阶级理想过日子:跷着二郎腿,在林肯画像下看报纸;但是他愉快的自清姿态使得这个人的理想并不可信,所以没有任何人能借助理想逃避而忽视它所蕴涵的新孤立状态。这个最

轻微的陷阱因此变得无害,穷人也断绝诱惑的来源。总而言之,或许因为如此,卓别林主角才能战胜一切:因为他逃避一切,他回避任何一种隐名合伙人,而且除了自己,绝不在人的身上投资任何东西。他的无政府心态,在政治层面上是可以公诸讨论的,这或许正代表艺术领域里最有效的革命形式吧。

婚 姻 大 事

在法国的精美画报上,经常可以看到有许多人结婚:重大婚事[朱安(Juin)元帅的公子与一名财政稽核官的女儿,卡斯里斯(Castries)公爵的千金与维特罗尔(Vitrolles)男爵],恋爱结婚(1953年欧洲小姐与青梅竹马的男友),明星的(未来)婚姻[马龙·白兰度(Marlon Brando)与马丽安妮(Josiane Mariani),万荣(Raf Vallone)与摩根(Michèle Morgan)]。自然,这些婚姻并不是都在同一时刻为媒体掌握、呈现,因为它们的神话特点并不相同。

显赫的婚姻(贵族与布尔乔亚的),合乎婚礼传统或异国情调的功能,既是两个家庭间的交换礼,在围观财富挥霍的众人眼中,也是这一场交换礼的表演。群众是必要的,所以重要的大型婚礼总是在公共场合出现。在教堂前面——在那儿燃烧金钱,展开令人眼花缭乱的聚会;把制服与礼服、钢刀(荣誉勋位)与领带、“军队”与“政府”,布尔乔亚剧场的所有重要职位,如(柔情的)军事专员,荣誉勋位团(盲目的)上尉,还有(感动的)巴黎群众,全丢入火盆。力、法、神、心,所有秩序、价值通通丢进了婚礼。在交换庆礼中焚

毁,但又因此,这些价值更加确定地制度化,得以大方的褻渎任何联姻的自然财富。一个“重要的婚礼”,这点切不可忘,在会计上有成果丰硕的运算,把秩序沉重的债务算在自然头上,将“人类忧愁,野蛮的历史”收纳在佳偶的公开喜庆中;秩序借爱情滋养;谎言、剥削、贪婪,一切布尔乔亚社会之恶,都靠佳偶的真实,受到接济。

1953年度的欧洲小姐卡庞蒂埃(Sylviane Carpentier)和时为电机工的童年玩伴瓦伦布尔(Michel Warembourg)的结合,可发展出另一个不同形象,快乐小茅屋式的。由于她的荣衔,卡庞蒂埃本来可以展开一段明星的闪亮事业,可以旅游、拍电影、赚大钱,然而乖巧谦逊的她却放弃了“昙花一现的荣华”,忠于往昔,下嫁巴雷左城(Palaisseau)的电机工。媒体呈现给我们的是这对年轻夫妇的婚后阶段,正展开他们的幸福生活规律,安顿在无名无姓的小小温馨舒适里;布置两房一厨的小屋,享用早点,上电影院,逛市场。

在这里,神话运作方式,显然是借助佳偶的自然光耀来服务小布尔乔亚模式:这种可经选择的、小家子气的幸福,振奋了上百万囿于现实处境而同享这种选择的法国人。小布尔乔亚市民能为卡庞蒂埃的归属感感到骄傲。正如以前的教会,贵族出身的初学修士、修女入会典礼,汲取勇气与声誉——欧洲小姐的婚姻简朴,在多少荣华之后,她感人无比地跨入巴雷左二房一厨的小屋,就像德朗斯(M. de Rance)选择入苦修会(la Trappe),露易丝·德·拉·瓦里耶(Louise de la Vallière)选择入卡尔梅修会(le Carmel):伟大荣耀归于苦修会、卡尔梅修会及巴雷左城。

“爱情胜过荣华”在此振兴了社会现有的道德观：脱离环境并不明智，归返才光荣。与此互惠的，环境本身可促进其方便，主要是逃遁的方便。在这个天地里，幸福就是玩闭门家居生活：“心理”问卷、小诀窍、修弄家具、家庭用器、如何支配时间，《她》(Elle)或《快讯报》(Express)里所有的用具乐园都在光耀深居闭锁喜着拖鞋在家的内向，光耀所有使家忙碌，让家中纯真幼稚的事物，连同家庭远离广大的社会责任。“两颗心，一间小茅屋，”然而外面的世界还是存在。可是爱情将小茅屋精神化，而小茅屋掩饰了陋屋；人们借着“悲惨”的理想形象“贫穷”，来驱除“悲惨”。

影剧明星的婚姻，几乎一向仅以未来的面貌呈现。它发展的是近乎纯粹的佳偶神话(至少万荣与摩根这对例子是如此；白兰度的例子，因有社会因素主宰，稍后再谈)。因此这些例子仅具浮面的婚姻性质，无所戒慎地退居问题重重的未来：马龙·白兰度将娶马丽安妮(但得等他拍完二十部新片以后)；摩根与万荣也许会组成一对法定的新人(可是蜜雪儿得先离婚)。事实上，这是把偶然当作必然，因其重要性大小，遵循着普遍的规律，以为对公众来说，结婚总是成双结对的“自然”目的。重要的，是在终会成亲的担保下，让佳偶的肉体现实过关。

马龙·白兰度这桩(未来)婚姻，也充满了社会的复杂情结：这是牧羊女与绅士的婚姻。马丽安妮本是班豆(Bandol)一名“淳朴”渔夫的女儿，却出类拔萃，因为她拥有第一阶段高中会考教师资格，且会说一口流利的英语(年轻待嫁女的“完美”主题)，马丽安妮触动了影坛最阴郁的男人，伊

波力特(Hyppolyte)^[1]与孤独野蛮的苏丹的某种折衷人物。然而,好莱坞怪人诱拐的卑微法国女儿这件事,只有在其反向行动中才算完整:上了爱情枷锁的英雄,看似将他所有的魅力都倾注到班豆这个法国小镇、海滩、市场、咖啡馆及杂货店上;事实上却是马龙·白兰度被画报、周刊所有女性读者的小布尔乔亚原型给滋养肥沃了。“马龙”,《世界一周报》(*Une semaine du monde*)写道,“陪伴着他(未来的)丈母娘与(未来的)妻子,像个法国小布尔乔亚市民一样,开心、恬静地散步。”梦想被现实的布景与地位强化了,今天法国的小布尔乔亚阶级显然是处于神话的帝国主义阶段。就第一层面而言,马龙的魅力为肌肉发达,爱情美人的;就间接第二层面而言,其魅力是社会的:马龙被班豆神圣化,犹多于马龙神圣化了班豆。

注 释

[1] 希腊神话人物,为雅典国王(Thésée)之子,忠于女战神(Artémis),厌弃爱神(Aphrodite),对女人与爱情不感兴趣,终而遭到爱神的惩罚报应。

小说与孩子

不久前,《她》杂志聚集七十位知名女性小说家合影做封面,不由地令我们相信;文学界的女性是一种特别的动物学上的品种:她生产、混合小说与孩子。我们见到了雅克琳·勒努瓦(Jacqueline Lenoir)(两个女儿,一本小说);马里娜·格雷(Marina Grey)(一个儿子,一本小说);妮可·迪特里尔(Nicole Dutreil)(两个儿子,四本小说)等等。

这是什么意思?这就是:写作是一种荣耀而大胆的行为;作家是一个“**艺术家**”,你会认为他比一般人更有权力玩世不恭。既然他已被公众托付重任——至少在《她》的法国人世界里——也就是发掘社会良知,他就要靠自己的服务获得补偿:也就是心照不宣地赋予他个人特色。不过别弄错:别让任何女人以为,她们可以不先屈服于女性角色的外在价值,就可以利用这则约定。女人毕竟是为男人生孩子的;她们想写多少就写多少,让她们粉饰自己,但最重要的是,别让她们越走越远;别让她们所得到的升迁,扰及圣经所赋予她们的宿命,并且让她们经由母亲角色,为和作家关系紧密的玩世不恭作风付出代价。

至于女人,也必然受到鼓舞而深感自由;像男人一样游玩、写作,但从不远离男人,活在他们的注目之下,用你的孩子补偿你的作品,享受一阵子自由,但要迅速回到原先的处境去。一本小说,一个孩子,一点女性主义,一点婚姻特质。让咱们将艺术的冒险之旅绑到家中的墙柱上:于是两者都从这种结合中获利:事关神话之处,互助总有好处。

例如,缪斯将它崇高的气势献给家务琐事,而为了表示感谢回馈,生孩子的神话也会借力给缪斯,她偶尔带着玩世淫荡之名,必然可敬及养育小孩的动人光采。因此这些现象充分显示在世界的最美好之处——《她》的世界。让女人们获得自信:她们像男人一样,可以获得丰富的创意。但要赶紧让男人知道:女人不会被男人夺走,因为她们天性上,永远向母亲的角色屈服。《她》急速地演出了一幕莫里哀式的场景,一边说是,一边又说不是,把自己忙得要死,却取悦不了任何人。就像唐璜夹在他的两个农妇中间,《她》对女人们说:你们和男人一样有价值;对男人则说:你们的女人永远只是女人。

男人刚开始似乎在这场双重的生产过程中缺席;似乎只有小孩和小说的生产,属于这个母亲。在必要时,由于接连目睹书本和孩子放在一起七十次,你会轻易认为它们是想象力和梦的果实,是理想生物奇迹,同时给女人们母亲的温柔喜乐,和创作的巴尔扎克式愉悦。在这样的家庭图像中,男人在哪里?像天空一样,无处可去而又无所不在,他是决定和限制某种情况的权威。《她》也是这么说的——女人们总是一个相同的品种,嫉妒自己的特权,但对加诸她们

身上的束缚却同样迷恋——男人永远不会在室内。女性特质是纯洁、自由和强劲有力的；但男人是无所不在的，他从各方施压，他使一切存在；他在所有永恒事务上属于创造性缺席，也就是悲剧诗人拉辛的神：《她》的女性世界里没有男人，但却是由男人的眼光组成，就像古罗马时代的闺房一样。

我们在《她》的每项特色里找到这种双重行动：先锁上闺房，只有到那个时候才能在室内解放女人。爱情、工作、写作、当职业女性或女作家，要谨记男人是存在的，记得你和他不一样；你的命令只有以他为准才可自由发挥；你的自由是奢侈的，除非你先肯定你的本质和义务。如果你想，就去写吧，我们女人会以此为荣，但是别忘了另一方面要生孩子，因为那是你注定要做的。耶稣会的道德之一是——遵守实际情况中的道德规范，但绝不要对它所依据的教条妥协。

玩 具

法国玩具：大多数的法国人都将孩子视为另一个自我，这可从玩具里找到最好的说明。我们常见到的所有玩具，基本上都是成人世界的微宇宙；它们都是人类物象的浓缩版，似乎在大多数人眼中，孩子不过是小一号的大人，是个侏儒，所以必须使用符合他尺寸的物体。

发明的种类非常少有：几块木头，迎合自己动手的心情，是能提供动力形式的仅有物品。至于对其他人来说，法国玩具总意味着什么，这东西是完全社会化的，由现代成人生活中的神话或技巧所组成：军队、广播、邮局、医药（迷你医药箱、洋娃娃的手术房）、学校、美发（永久波浪用的吹风机）、空军（伞兵）、交通（火车、雪铁龙、维达、伟士牌、加油站）、科学（火星人玩具）。

法国玩具完全预示成人世界功能的事实，必然使孩子准备接受这些东西，将他依此来塑造，甚至在他能够思考之前，个性便已消失成为军人、邮差和伟士牌机车。玩具在这里展示了成人不觉得奇怪的东西：战争、官僚体系、丑陋、火星人等等。这也许不是完全的退步和放逐，例如它的朴素

特性,法国玩具就像吉娃娃(Jivaro)的头,缩成像苹果般大小,你可以认出它,有大人的头发和皱纹。例如,玩具世界有上厕所的洋娃娃,他们有食道,你给他们一瓶奶,他们就会弄湿尿布;无疑地,牛奶很快就会在他们的胃里变成水。这是刻意要使小女孩了解未来家务事的因果关系,把她置于未来要担任母亲角色的环境中。然而,面对忠实及复杂物质的世界,孩子只能把自己看成拥有者、使用者,却永远不是创造者;他并没有创造这个世界,他只是使用它;那里为他准备了没有冒险、没有惊奇、没有欢乐的活动。他变成一个渺小的住家男人,甚至不必发明成人因果关系的动机,它们供给他的是成型品:他只有随意取用,他从头到尾都不必去发现什么东西。最小的积木,如不是太精致,暗示一种完全不一样的学习;然后,这孩子没有去创造任何有意义的东西,他们是不是有大人的名字并不重要;他所履行的行动,并非使用者的行动,而是造物主的。他创造了会行走、会卷动的东西,他创造了生命,而非财产。这些东西现在自行动作,它们不再是呆滞在他掌心上的复杂物质。但这种玩具很少见:法国玩具普遍都是模仿品,它们的目的是要让孩子变成使用者、而非创造者。

玩具的布尔乔亚状态不仅可以从形式上具有功能性的辨认,而且也可从内容中分辨。现在的玩具都用一种没有品味的材料制成,它用的是化学产品,不是自然产物。许多都是用复杂的混合品合成。质料中的塑胶,粗俗却又非常卫生似的,夺走了所有的乐趣、人性化的甜蜜和手艺。令人感到惊讶的是木制玩具逐渐消失了,尽管它的稳定和柔软

度、触感上的温度是理想的材质。木材可以从制做的形式中,去除尖锐伤人的棱角以及金属的化学性冰冷。当孩子拿它或敲它时,它从不脉动或生气,而是一种既混沌又尖锐的声音。它是一种熟悉又富诗意的质料,并不妨碍孩子和树、桌及地板做亲密的接触,木材不易伤人或断裂;它不会变成碎片,它会渐渐腐蚀,非常持久,和孩子一起相处,逐渐改变物品和手的关系。如果它枯死,会逐渐凋萎,不像那些在某根弹簧“脱肠”后就宣告死亡的金属玩具般会弹,木材可以制作动人的产品,永恒的产品。但在渥斯基几乎已经没有任何木制玩具了,这些浮雕农场和动物,只有在工匠的时代里才可能出现。从今以后,玩具在结构和色彩上是化学性的;它们的质料只能让人感受到使用时的冰冷,而非乐趣。这些玩具事实上是快速死亡,而且一旦死亡,对孩子来说,它们就成为不值得怀念的死后生命。

巴黎不曾淹水

纵然曾带给成千上万法国人不便与不幸,1955年的洪水与其说是灾难,还不如说具有节庆性质。

首先,洪水使某些东西变得不寻常,清新了世界的观感,引入怪异但可解释的点:我们看到汽车仅剩车顶、路灯被截断,只见头部如睡莲般浮游、房屋被切割成像小孩玩的积木、一只猫被困在树上多日。所有这些日常事物好像忽然脱离了它们原来的根,除去了它们最适合的滋养实体——大地。这决裂关系有个优点,即保持新奇而不觉魔术般恐吓:大片水面就如成功而又为人熟知的把戏,人们兴奋地看到形状变了,但仍旧是“自然的”,他们的精神可专注在结果,而不会倒退到不明肇因所引起的焦虑中。洪水颠覆了日常观点,却未偏向不实的幻想;物体被局部掩灭但未走样:这景观奇特却又符合情理。

凡是与平常有点充分的决裂都导向节庆:然而,洪水不只选择某些东西使其变得不寻常,也颠覆了人对风景的一般内心感受印象(cénesthésie),风景,这天地视野的远古结构:惯有的地平线,成排树木帘幕,房屋鳞次栉比,条条道

路,河床本身,这有边有角的坚稳状态为地产准备了这么好的形状,诸此种种都被抹拭,自角向面延展:不再有道路,不再有河岸,不再有方位;平平一片实体无边无际,如此悬滞了人的变动,使他摆脱了理,也摆脱了各个地方的用途性。

最扰人的现象,当然是河流本身的消失:河流,这一切颠覆景象的起源,不见了水,不再有流道,河流长带是观察地理的基形,恰恰也是儿童深爱的。长带的线变成了面,空间起伏不再具有任何环境背景,河流、道路、田野、斜坡、空地,不再有高低之分;全览景观失去了主要能力,这能力乃将空间组织成各种功用并列。所以洪水导致的困扰主要是对视觉的反应。不过这一困扰并没有视觉上的威胁(我指的是新闻摄影,这是唯一真正有关洪水的集体消费途径):空间的掌握悬宕了,感受充满了讶异,但是整体的感觉依然是柔和、安详、平静而亲切;眼光拖入无尽的淡释缓和中;与日常视野绝断,但却不会显得纷乱:这是一种只见完满性的变化,也因此远离了恐怖感。

这缓和的视像,始于平静河流的涨溢,悬止了一切地景分类的功能与**名称**。相应的,显然是整个滑行的快乐神话:看着水灾的照片,每位读者都借此间接感觉好似自己在滑行。因此,我们看到路上行舟的景象大受欢迎:这类景象相当多,报界和读者胃口都很大。这是因为人们在其中见到水上行者的童稚神话梦想,竟在现实中成真。历经千万年的水上航行,船至今依然是令人惊奇之物:它激起向往、热情、梦想。不论儿童玩耍或工人都为豪华邮轮而着迷,大家都把船视为解脱的工具,对常理无法解释的问题的永远又

惊人解答——走在水上。水灾重掀这个主题,提供它日常街道作为有趣的景框:乘船去杂货店,神父搭小艇进教堂,一家人坐独木舟去采购食粮。

这种怪相也添加重建村庄、社区的喜悦,给它新的道路,有点像把它当戏剧场合来使用,也改变了遮棚小窝的童稚神话,因避难屋有水护着,难以到达。像中古时代的防御性城堡,或威尼斯的水上宫殿。似是而非的是:水灾让世界更易随心所欲,以小孩摆设、发掘、耍弄玩具的欢愉,顺利地操纵世界。房屋不过是积木,铁道是孤零零的线,牲畜是逐流的块状物,而小船,这孩童世界的最佳玩具,变成了这个被处置、被摊平而不再有根的空间掌握方式。

如果从感觉的神话转向英勇的神话,水灾依然具有同样的喜悦价值:新闻界可轻而易举地发展蓬勃的团结动力,并逐日将洪水重组为结集众人的事件。这点有赖于恶的**可预见性**:例如,报章预测涨水最高日的方式,带有某种热烈激昂的口气;恶的发作订定了大约具有科学根据的期限,而该期限足以集合众人,理智地设想补救之道:如设置障碍物、堵塞、疏通。这与暴风雨袭击前,抢收作物或晾晒衣物,或如冒险小说里升起吊桥,都属于同一种能干、熟练的欣喜。一句话,是仅仅以时间为武器来与自然抗争。

威胁巴黎的洪水,还多少可卷入 1848 年^[1]的神话:巴黎正筑起“街垒路障”,凭借铺路石的帮助抵抗河流大敌,保卫他们的城市。这种传奇性抵御类型非常引人,借挡壁、壕沟,及小孩在海滩筑沙堡以速度对抗海潮等影像,支持这一诱人的传奇抗衡。这比为地窖唧水的景象更要高明,报纸

无法从中获得什么引人的效果,因为公寓管理员不了解堵了水再倒入高涨的河中有什么作用。反而不如发展武装动员、军队支援、电动汽艇、拯救“幼老伤病者”的影像,圣经典故中的赶家畜回圈,这种诺亚装载方舟的焦急、狂热。因为方舟是个巧妙的神话,在这里人类划出距离面对自然元素,并专注其中,由此发展对自身能力的必要的自知之明,从不幸中得到这样一个事实——世界是可掌握控制的。

注 释

[1] 指 1848 年 2 月 22 日至 24 日间的反路易·菲力浦(Louis-Philippe)暴动,巴黎市民在市内多处地点筑路障街垒。

毕雄在黑人国度

《竞赛报》向我们叙述了一则故事，长篇谈及小布尔乔亚神话中的黑人：有对年轻老师夫妇，带着他们才几个月大的婴儿——毕雄到食人国度探险、作画，人们对父母与小孩的勇气十分神往。

首先，再也没有比缺乏目的的英雄主义更令人恼怒了。平白无故发展其美德**形式**，对一个社会而言是很严重的。小毕雄冒的险（急流、野兽、疾病）如果是真实的，那么把这些危险强加给他就显得非常愚蠢。而这样，仅为了到非洲去素描，为了满足在画布上留下“太阳与光的灿烂”这种可疑的浮夸神气；更该谴责的是把这类蠢事当成装点美好又感人的果敢行径。此处可见勇气是如何发挥其作用的：这是空洞而徒具表面形式的行为，越无动机越能激发敬意；这全然是童军文明，其感情和价值的符码完全与团结和进步的具体问题脱节。这是“个性”的老神话，意即“训练”的神话。毕雄的英勇之举，如同壮观的促销：都是伦理方面的示范，其终极价值只有得自人们外加的广告宣传。相应于团体运动的社会化形式，通常在各国都有一种体育明星至上

的形式；体能努力并不将个人的学习建立在他所属的团体，而只是种虚荣的道德，刻苦耐劳的异国情趣，历险的神秘，无比怪异地切断一切社会性顾虑。

毕雄的父母到一个方位不明的国家旅行，尤其是那个被视为“红黑人的国度”，浪漫小说似的地方，其中许多真实的特性都被神不知鬼不觉地缓和了，但其传奇性的名称已提供了骇人的暧昧感，恰好介于他们染身的颜色与当地人以可饮的人血之间，所以这趟旅行在此以征服的语汇呈现给我们：这家人显然整装出发，然而“手上拿着调色板和画笔”，好像是去打猎或战士出征，由没有效益的物质条件所决定（英雄总是穷困的，我们这繁文缛节的社会不利于庄严的启程），但勇气充沛——也充满绝佳的（或怪异的）无用性。年纪小小的毕雄则扮演帕西发尔（Parsifal）^[1]，以他的金发碧眼、他的天真、他的发卷和他的笑容，对立于黑皮肤与红皮肤的地狱般的世界，对立于牺牲仪俗和丑陋可憎的面具。自然，是白色的温柔获得胜利：毕雄平服了“食人者”而成为他们的偶像（白人真是生来当神的）。毕雄是位优秀的小法国人，他轻而易举地、不战而屈服野人：他才两岁而已，不到布龙森林（bois de Boulogne）玩耍，却已为国效力，就像他爸爸，人们不太了解为什么他参加骆驼骑兵团，在丛林里追捕“强盗”。

我们已经猜到，黑人在这个活泼的小故事后面所被勾勒的形象：原先黑人令人害怕，他会吃人；而我们如果觉得毕雄很英勇，那是因为实际上他冒着被吃掉的危险。这个危险若不隐约存现，这个故事就会完全失去唬人的特性，而

读者也不会感到害怕。因此,对峙险象环生,白人小孩孤单、被弃、无忧无虑、暴露在具有潜在威胁的黑人圈里〔黑人唯一完全令人安心的形象当是小童仆(boy),即已被驯服的野人,这里再配上所有非洲故事的另一共同点:即小童仆卷走主人的财物失踪了〕。面对各种景像,人们可能因发生的事而战栗:故事从不言明,其叙述很“客观”;但实际上这叙述是基于白皮肤与黑皮肤、天真无邪与残酷无道、精神与魔术之间的感人串连;美女链锁住野兽^[2],丹尼尔(Daniel)任凭狮子舔他^[3],灵魂的文明屈服了本能的野性。

毕雄——战术的深入诀窍,是借白人小孩的眼睛来看黑人世界。因此,其中一切显然都带着吉尼奥尔木偶(guignol)^[4]的模样。然而因这简缩化包含了一般常识对艺术与异国习俗的想象,这就是为什么《竞赛报》的读者确认其童稚幻想,而更进一小步地安顿在缺乏想象他人的无能中。这点我在有关小布尔乔亚的神话中已指出。

而现在,这个一般人的想象(《竞赛报》拥有150万左右的读者),若较之于人种学者破解黑人事实神话的努力,较之于长久以来当这些学者必须处理“原始”(Primitifs)或“古老”(Archaïques)这类暧昧观念时一向遵守的严谨态度,较之于莫斯(Mauss)、列维·斯特劳斯(Levi-Strauss)和安德列·古汉(Leroi-Gourhan)^[5]等人在遇到经掩饰的有关种族的老旧字眼时,所表现的知识上的诚实,就更能了解我们的一大束缚——即知识与神话之间令人难堪的背离。科学一路快速地前行,而大众集体的表现形象却跟不上来,却反而落后了好几个世纪,为权势、广大新闻界及秩序价值滞

留在错误中。

我们仍生活在**前伏尔泰**(Pré-voltairienne)的心智状态中,这点需要不断提起。因为,在孟德斯鸠(Montesquieu)或伏尔泰的时代,人们若对波斯人或北美印第安休伦族(Hurons)^[6]感到惊讶,至少是为了赋予他们纯真的特点。伏尔泰今天可不会写出像《竞赛报》所载的毕雄探险记——他或许反而会想象某个食人族的(或韩国人)毕雄与西方已凝固汽油化(napalmisé)的“吉尼奥尔”打架。

注 释

[1] 华格纳(Richard Wagner)同名歌剧(1882)中的人物,原出自基督教圣杯(Graal)传奇故事,华格纳的作品特别强调人性的善必能战胜恶,帕西发尔即善的力量的象征。

[2] 原为勒普兰斯·德·博蒙夫人(Leprince de Beaumont)所著的神仙故事,科克托(Jean Cocteau)曾改编成电影(1946),片尾,原受诅咒的野兽因美女的坦诚怜惜之情,在临死前变回俊美王子,与美女相偕升天。

[3] 但以理为旧约圣经中的四大先知之一,曾被丢入狮子洞里受考验,但因他信靠上帝,所以毫发未损地获救。

[4] 法国有名的儿童剧场布偶人物,嘻笑怒骂,放肆无礼,反抗一切权威力量。

[5] 莫斯(Marcel Mauss, 1873—1950),法国社会学家及人种学家;列维-斯特劳斯(Claude Levi-Strauss, 1907—),法国人种学家;安德列·古汉(André Leroi-Gourhan, 1911—1986),法国人种学家及史前史学家。

[6] 休伦族人,指伏尔泰讽刺故事《天真的人》(*l'Ingénu*,

1767)中的人物;波斯人,指孟德斯鸠匿名发表的作品《波斯人信札》(*Lettres persanes*, 1721)中的两名波斯人,这两部作品均表现了“好野蛮人”的神话,借天真的外国人的眼光来看欧洲社会的各种不合理现象。

一名亲切的工人

卡山(Kazan)的影片《岸上风云》^[1]是部神话运作的佳例。无疑的,大家都知道这部影片是叙述一名俊美的码头工人,散漫而有点粗鲁(马龙·白兰度饰演),他的良心幸有**爱情与教会**〔经由一名史培曼作风(style spellmanien)^[2]的突击手神父〕而慢慢苏醒。这个觉醒正好因与排除解散一过份欺诈的工会同时,且似乎因此促使码头工人反抗某些剥削他们的人,所以有人生疑,这是否为一部勇气可佳的影片、一部“左派”影片,其目的在向美国观众提出工人问题。

实际上,这里又一次是关于真相的种痘反应,我已指出这种作用,在其他美国电影中有很现代的技巧:即以一小撮为非作歹的歹徒来扭转大老板的剥削行为,由这坦承的小恶,如一轻微而不雅的脓疱般种射,而撇开对真正大恶的注意,避免指出它,将它如此驱除掉。

然而,只要客观地描述一下卡山所导演的片中的“角色”,就可以毫无疑义地证实他创造神话的能力:在这里,无产阶级被塑造成一群意志薄弱者,在束缚下弯屈着背,他们明知束缚的存在,却没有勇气反抗;(资本主义的)**国家**与代

表**绝对公正者**相混淆,成了反犯罪、反剥削唯一可能求助的对象:如果工人得到了**国家**,得到了警察局和侦察小组,他就得救了。至于**教会**,在自炫的现代主义外表下,只不过是工人固有的悲惨与**国家/老板**控制权之间的仲裁力量。而且到最后,对公正与良知的一切微小期望都会很快地平息,在有益的大安定秩序中化解,在安定中,工人做工,老板交叉着手臂,神父为各在其位的双方祝福。

况且也是这种结局背叛了影片,就在许多人以为卡山巧妙地签上他的进步主义观时:在最后一段情节中,只见白兰度借着一种超人的努力,以一个勤奋的好工人的身分,去见等待他的老板。可是老板显然被夸张讽刺化。有人说:看看卡山如何奸诈地让资本主义者显得更荒谬。

这个事例应该引用布莱希特(Brecht)提出的方法来破解神话,并审视我们自影片一开始就对主角亲和力所引起的结果。白兰度对我们而言显然是个正派英雄,纵然有些缺点,却紧扣住了大众的心弦,此乃根据参与感的现象,若没有这种现象,人们通常就不愿对表演的可行性苟同。当这位英雄良心发现、勇气恢复后,显得愈发伟大。受了伤,筋疲力尽,却又坚韧不拔,向老板走去,老板将恢复他的工作。这时,我们的认同感再也不受局限,我们完全认同他,虽未能与这位新基督一道反省,我们也无所保留地会合他的苦难。然而白兰度的痛苦升天实际上是导向对永恒老板权势的被动承认:尽管有一切的夸张讽刺,影片给我们编配的是:**重返秩序**;与白兰度、码头工人和全美国的工人,我们一起带着胜利及释然的心情,将自己重新交到老板的权势

手中,而再想如何描绘那权势的腐化外表已毫无益处:长久以来,我们已被陷粘在与这位码头工人命运的认同中,而工人寻回社会公正的意义,只为了向这意义致敬,并以此作为对美国资本的献礼。

我们可以了解,是参与性质客观地将这个情景变成一段神话化情节。我们从一开始就被教导着去喜爱白兰度,因此再也不能在任何时刻批评他,或意识到他愚蠢的客观。大家知道,正是为了反抗这类机制的危险,所以布莱希特提出了角色疏离法(*distancement du rôle*)^[3]。布莱希特可能会请白兰度表现他的无知,使我们明白,纵然可以对他的不幸表示同情,最重要的是要了解原因与补救之道。卡山的错误可以这样归结道:重要的是应该去裁判白兰度本身,而不是资本主义者。因为对反叛受难者的期待,远多于丑化他们的刽子手的期待。

注 释

[1] 《岸上风云》(英文原名: *On the Waterfront*, 法译: *Sur les quais*)为美国导演卡山(*Elia Kazan*)1954年的电影作品,曾获奥斯卡金像奖。

[2] 疑为 *Spelman*, 史培曼(*Sir Henry Spelman*)为英国17世纪法学家及史学家,其著作对教会产权问题有很大影响。

[3] 布莱希特提出的戏剧演出风格,与传统观念相对;演员的角色疏离,并非让所扮演的角色重生,而只是将他“指”出来,以批评的眼光看待角色;演员要表现出自己是在引用作者的话,正在引用其手势动作来表演。

嘉宝的脸蛋

嘉宝(Garbo)的脸蛋依然属于电影中会令观众欣喜的时刻。人会在人的影像中迷失,有如迷药一般。面孔代表一种血肉的具体呈现,既难以触及又难以抛弃。几年前,范伦天努(Valentino)的脸曾引发自杀事件。嘉宝的脸蛋则仍然带有优雅情爱的规则,脸上的血肉给人一种毁灭性的感觉。

这确是一张令人激赏的脸。在《克莉丝蒂娜皇后》(*Reine Christine*)一片中,其化妆有如一张雪白的面具,这张脸不是画上去的,而是用石膏打造出来的,保护它的是色彩而非容貌。这片雪白既虚弱又紧密。光是眼睛,就厚得像奇特的柔软肌肉,但并非毫无表情。它们其实是微弱而抖颤的伤口,这张脸极端美丽,是雕塑在某个平滑易碎的物体上,既完美又短暂,很像卓别林粉白的脸孔,他单调无神的两眼,以及他图腾般的表情。

面具全然的诱惑(例如,古董面具),暗示着脸的原型而非秘密主题(如意大利的半边面具)。嘉宝给人一种人类生灵的柏拉图式意念,这也解释了为什么她的脸在性意义上

并不明确,但却未令人疑惑。这部电影(由克莉丝蒂娜皇后轮流装扮为骑士和女人),主要是未做任何区别,嘉宝没有以穿异性服装癖的方式表演。她总是她自己,没有什么伪装,在她的皇冠或宽边帽下,都带着这副雪白而孤寂的脸。大家所给予她的称谓——“女神”(The Divine),想要表达的讯息,应是她肉体上的美丽,而非一种超越的美,她是从天堂下凡的,在那儿,所有物体都以最清晰的方式形成并臻于完美。她自己了解——有多少女演员愿意让群众看见他们的美人不祥的成长过程。不会是她!这个本质不会降尊纡贵,她的脸蛋不会有任何现实,除了自己完美的状态,这是智力上的而非形式上的。本质开始逐渐模糊,逐步被墨镜、宽边帽和放逐掩饰;但它绝对不会恶化。

而且在这种神格化的脸蛋中,一种比面具还尖锐的东西浮现了:一种在鼻尖和眼眉之间的自愿性,这是一种完人性的关系;一种罕见和脸部两个区域相关的个别功能。一幅面具不过是线条的总和;相反地,一张脸则是它们主题上的和谐。嘉宝的脸蛋代表一种虚弱的时刻,这个时刻就是当电影将要自本质的美滤出存在主义的意义、当原型借重凡人脸蛋的眩目、当肉体的清晰本质让位给女人的抒情诗时。

嘉宝的脸蛋被视为一种转换,它令人忆念起两个肖像的时代,它确认了从敬畏到魅力的过程。众所周知,我们今天是在演化的另一极端:例如奥黛丽·赫本的脸庞,就很个人化了,不只因为它奇特的主题(女人是小孩,女人是小猫),也因为她这个人脸庞的独特规格,上面没有留下任何

本质,而是由形态学方面的功能做无限复杂的组成。就语言方面的意义而言,嘉宝的奇特是观念的秩序,奥黛丽·赫本的则是实体的秩序。嘉宝的脸是一种理念,赫本的脸则是一种事件。

权势与放纵

黑色系列的电影在表达放纵方面,现今已发展出很好的手势动作;女子们在男人突击时,柔软丰润的嘴吐着烟圈;神傲的手指喀啦喀啦作响,干净利落地指示机关枪一阵扫射;帮派头子的老婆平静地打毛线,四周都是危机重重而炽烈的场面。“格里斯比”(Grisbi)^[1]早已将这类冷漠的动作制度化,并保证是十足法国味。

歹徒的世界,基本上是个冷血世界。一般哲学还认为很严重的事,比如死亡,都被减缩成轻描淡写的粗样,以原子份量般的一点手势表现:平静移动线上的一小粒东西,两指一敲,观景的另一端,一名男子立刻以同样成规式的动作倒下。这个间接肯定法(litote)^[2]的世界,一向被塑成对通俗剧(mélodrame)的冰冷蔑视,也是人们所知的最后一个仙子世界。决定性动作的细狭精简性具有一整个神话传统,从上古时代诸神的启示(numen),点个头即动摇了人的命运,直到仙子或法师的轻点魔棒,都属于这一传统。枪炮无疑已将死亡拉开一段距离,但其杀人方式显然太过理性,所以动作须要讲究一下,以便重新显示命运现场,也就是这些

歹徒放纵的表现：这悲剧动作的残迹，已能将手势与行动融合在最单薄的体积内。

我想再次强调，这个世界在语意方面的精确性，以及表演的知性（而不只是感性）结构。从上衣里用无可懈击的弧线动作猛然抽出左轮枪来，绝非意指死亡，因为长久以来的惯用法指出，这不过是个威胁，其结果可能奇迹似地扭转：左轮枪的乍现，在此并无悲剧价值，而只有认知价值；它意指一段新的剧情变化正在展开，其动作是内容推论式的（argumentatif），不是真的为了吓人；这动作符合马里沃（Marivaux）^[3]戏剧中的推理转变：情势扭转了，本已到手的，一下子又丢失了；左轮枪的芭蕾舞使时间更易消逝，在故事演化过程中，布局归返于零，或与跳鹅棋戏相类似的倒弹回跳。左轮枪是语言，其功用是对生命持续施压，以免时间落幕；它是**认知**（logos），而非**实践**（praxis）^[4]。

歹徒的放纵的手势，相反的具有一切停顿的协调能力；不带冲动，丝毫不差而快速地向终结点寻索，这种手势切断了时间，捣乱了修辞。一切放纵的举动都证明，惟独安静才有效：打毛线、抽烟、伸手指，这些运作强化了一个观念：真正的生命是在安静中，行动则对时间掌有生死权。观众因之拥有一个肯定世界的幻想，这个世界只有在行动的施压下才会改变，绝不会因话语而改变；如果歹徒说话，用的是形象，语言对他而言不过是诗，文字本身并无任何造物功用：说话是他的闲散方式，且借着说话来强调他的闲情。有个基本界，其中动作流利，总是停顿在精确预计的点，即一种纯粹效率的总结；其次，在这之上，有一些黑话当花饰彩

带,如同无用的奢华(因而是贵族的)经济,其唯一的交换价值是手势。

但手势为了意指它与行动相混,必须以精练的表达方式,使自身细致化,直达到其存在的感知局限;它只能有因果相联的薄度;放纵在这里是“效率”最巧妙的符号;每个人都在其中找到一个世界的理想状态,这个世界由人类的纯粹手势动作所主宰,而且不会因语言的壅塞而迟缓下来:歹徒和诸神都不必说话,点一下头,一切就解决了。

注 释

[1] 指法国导演贝克(Jacques Becker)1954年的电影作品《别碰格里斯比》(*Touchez pas au Grisbi*)。

[2] 间接肯定法(litote)如以“不错”代替“很好”,以“不少”代替“多”等。

[3] 马里沃(Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, 1688—1763),法国剧作家。马里沃承继意大利艺术喜剧的影响,撰写轻快的剧情,其对白常具有沙龙谈天(conversation du salon)的自然特性。

[4] logos 与 praxis 均为拉丁文,logos 意指字、理、认知的能力等;praxis 意指实行的方法步骤。

葡萄酒与牛奶

在法国人的感觉里,葡萄酒有如一种魔力,非常独特的,就像法国的三百六十多种忌司和它的文化。这是一种图腾式的饮料,相对于荷兰母牛的奶,或英国皇室的喝茶仪式。巴歇拉尔(Bachelard)在他对意志主题幻想文章的尾声,给予这种液体非常丰富的心理分析,并且显示,酒是太阳与地球间的元气,它的基本状态不是潮湿的,而是干的,且在这种基础上,它相反的物质就是水。

事实上,像所有活泼的图腾一样,葡萄酒也肯定了一些不同并不会引起什么冲突的神话。例如,这种抽搐状态中的物质,总被视为最有效的止渴剂,或至少可以作为消费它时的主要借口。在红色的类型里,它有血——这种紧密而活力强的液体,是一种非常古老的主体。这是因为事实上,它怡情养性的形式并不重要。它是一种最重要的转换性物质,有能力颠倒情况与状态,并能从物体中抽取它们的相反物——例如,使一个虚弱的人变强壮,或使一个沉默的人滔滔不绝。因此,它古老的炼金术遗传、它哲学的力量,可以改变、创造巧妇难为无米之炊的神奇。

葡萄酒基本上是一种可进行改变的功能,它可以很明显地运用其可塑造的力量:它可以视使用者的情况,作为梦和现实的托辞。对工人而言,酒可以使他造物主般自在地做他的工作。对知识分子而言,葡萄酒则有逆转的功能:本地的白酒或作家的博若莱红酒,是要将他从太易预期的鸡尾酒及昂贵的饮料环境中切断(只有那些因为虚荣骄傲带给他的东西)。葡萄酒会从神话中传输他,祛除他部分知识主义,使他成为普罗阶级的同路人。通过酒,知识分子会更接近自然的活力,并笃信他能逃脱近一个半世纪的浪漫主义所带给纯粹知识的诅咒(众所周知,对现代知识分子而言,最奇特的神话是对“在需要时擦上它”的香水广告的迷恋)。

但法国的特色之一,是葡萄酒的转换能力,它从未以结束的姿态出现。其他国家,每个人都接受喝酒是为了喝醉这个事实。在法国,酒醉是一种后果,并不是意图。喝一杯就像一种乐趣的旋转,而不是为了达到一种效果的原因——葡萄酒不仅是一种春药,而且也是喝酒的娱乐行动。这里的姿态有一种装饰性的价值,葡萄酒的力量也从未与它的存在模态分开(例如,不像威士忌,喝它是因为它酒醉的型态——最温和,副作用最少——人们很快一口干了它,喝它就被简化为一种因果关系的行为)。

这些是大家都知道的,而且在民间故事、格言、对话和文学中,已经被说了千百次。但这种普遍性却隐含一种盲从——信仰葡萄酒是一种强制性的集体行为。随时存有这种神话的法国人,会使自己面对次要、但确然的整合问题。

精确地说,首先就是必须解释他的态度。应用在这里的普遍性原则是,只要社会指责那些不信仰葡萄酒的人是病态、无能或者堕落——可不包含他(兼具智力及空间上的意义)。相反地,良好整合的报酬是付给那些实际的葡萄酒饮者:知道如何去喝它,是一种全国性的技术,可以使法国人提升地位,既畅快表演,又展现他的控制力和社交能力。因此葡萄酒就赋予外界一种集体的道德基础,其中每样东西都是救赎:真实、过度、不幸以及犯罪,在葡萄酒中都是可能的,但不会是凶恶的特质、背叛或者卑鄙;它所能产生的邪恶是以命运的特质呈现,因此免除了处罚,它所唤起的是剧场,而不是一种基本气质。

葡萄酒是社会的一部分,因为它不仅为道德提供了基础,也为环境提供基础;它是法国日常生活中最轻微的仪式行为装饰,从零食(葡萄酒和松软干酪)到盛宴,从地方餐厅的闲谈到晚宴的正式演讲。它提升了所有的地位,任何一种天气:在寒天里,它和所有由寒转暖的神话相关。在盛夏时,又和阴影相关,和所有凉爽和冒气泡的东西相关。没有一种情境涉及生理的制约(温度、饥饿、烦闷、冲动和失去方向感),这些限制不能引起葡萄酒的梦境。它被组合成一种基本的本质,附有其其他的营养数字,它可以涵盖法国人空间和时间的所有方面。只要你开始了解某人的日常生活,那么缺乏葡萄酒会给人一种震惊的感觉,有如某种异国情调的东西:科帝(M. Coty)在接受拍照时正是他七年总理任期之初,是坐在一张家中的桌子前,上面有一瓶啤酒,在一种奇特的特殊情况下,代替了熟悉的红酒酒液,全国为之骚

动;这就像一个单身国王一样,令人难以忍受。在这里,葡萄酒是执政者在位理由的一部分。

巴歇拉尔认为水是酒的相反,这是对的。在神话上来说,这是真的。但就社会学而言,今天的情况不是这样;经济及历史情境已将这部分给了牛奶。后者目前是真正反葡萄酒的:不只因为曼迪斯—法兰斯(M. Mendès-France)的推广努力(当他在议院中演讲时通常都喝牛奶,因此拥有一种有目的的神话学外观,就像卜派吃菠菜),但也因为在本质的基本形态学中,牛奶以其分子间的密度,成为火的相对物,还有它流动时所表现出来的粘稠,温和的特质使它不一样。葡萄酒是残害的、具整形效果的,它既转换又传送;牛奶是装饰性的,它连结、掩饰、恢复。尤有甚者,它具有与孩子们形象相关的纯洁性,是力量的图腾,这种力量不是令人反感的,也不是充血的,而是冷静、雪白、清澈,可与现实抗衡。有些美国电影里的英雄,强壮而不屈服,在拔出左轮枪以前,并不怯于喝杯牛奶,已为这一新巴西法里(Parsifalian)神话铺下一条道路。在美国发源的石榴与牛奶的混合物,目前在巴黎有人饮用。但牛奶仍是一种异国的物质,只有葡萄酒才是这个国度的一部分。

葡萄酒的神话,事实上帮助我们了解日常生活中常见的暧昧不清。因为真相是,葡萄酒的确是既纯良又精致,但同样真实的是,它的生产与法国资本主义密切相关,无论是个人酒商或者阿尔及利亚的大业主。后者在回教徒头上,强行供应他们不需要的农产品。因为在这片被掠夺的土地上,他们所缺乏的是面包。因此,我们也同时面对了一种非

常引人的神话,它却非无邪的。我们现在的孤立特性,精确地说,是因为葡萄酒不能带来真正的幸福,除非我们在错误中遗忘了,它也是侵占土地后的结果。

牛排与油炸马铃薯片

牛排和葡萄酒一样,都是属于欢乐的神话。它是肉的精华和肉的纯粹形态,不论谁尝了它,都可以获得公牛般的力气。牛排的优越,显然来自它的假性生肉性质,在牛排中,血是看得见的、自然的、紧密的,既浓缩又成块的,你可以轻易想象出,古人的美食,就是这种厚重的物质,在齿下咀嚼、缩小,你会敏锐地感觉到它原始的力量,和它流入人血的性质。完全充血是牛排的论点;烹饪的程度,不是以热量单位表示,而是以血的意象表达;三分熟的牛排据说是补阳的(它令人想起动物颈上受割后的动脉血流);或半生不熟的(它紫色的组织呈现厚重、多血的血管——红的最高级),烹饪它或调理它,在公开场合时找不到适当的表达方式;对于这种不自然的状态,我们需要修饰词:当你说牛排“正好,适中”,这对一般人的了解而言,是一种限度而非完美。

吃牛排代表一种本质与道德。它应该使所有类型的人受惠,因为它每一片都相同,尤其是对神经紧张和淋巴管腺方面,因为它满足人们的需求。葡萄酒成为许多知识分子

的中庸主义物质,带引他们朝向自然的原始力量,对他们来说,牛排是一种补偿性食物。有鉴于此,他们将知识主义提到散文与驱魔的水平,驱魔的方式是凭借血液与软绵绵的肉片,驱逐他们平常受誉议的呆滞与艰涩。例如,对牛排塔塔酱的狂热,就是抗衡敏感及与病态有关的浪漫关联的神奇魔咒。在这种预备阶段中,可以找到事物的所有萌芽状态:血糊和蛋白、柔软及赐予生命物质的完整和谐,一种分娩前形象的有意义轮廓。

和葡萄酒一样,牛排在法国是一种基本要素,它的国家化的程度比社会化还深,它在营养生活的所有环境中崭露头角:在廉价餐厅,它平板、周边呈黄,像鞋底一样;在小型酒馆的特色是厚而多汁,立体形,中间核心部位至底部是潮湿而有些焦酥;在高级餐厅的特色则是,它是整个旋律中的一部分,也就是安适的布尔乔亚中产阶级的餐饮,以及波希米亚光棍的点心。它是一种急速而又紧密的食物,它影响了经济和功效之间、神话和五花八门的消耗方法之间的最好比例。

尤有甚者,它是一种法国的财产(今天的限制是,由于美国牛排入侵,尤其如此)。就像葡萄酒的情况一样,营养上的束缚使法国人梦想牛排,他不觉得身在国外,只觉得对它特别怀念。牛排在这里得到高贵的补充性优点,因为在明显而复杂的异国情调烹饪中,你会觉得,这是一种结合了多汁与简便的食物。它属于这个国家的一分子,它遵循爱国价值的指标;它帮助他们在战时挺身而出,这就是法国军人的血肉,这种难以分离的财产,不能到敌国阵营中,除非

有人背叛、出卖。在一部老电影(第二局对抗总司令)里,爱国神父的女佣拿东西给为法国做地下工作的间谍伯希(Boche):“啊,是你,罗兰!我帮你弄点牛排”。然后,当这个间谍被揭开面具,“当我想到我还给他一块我的牛排。”——代表信任的积极侵害、决裂。

油炸马铃薯片和牛排有关,因此得到全国荣耀的真传——油炸马铃薯片和牛排一样,令人怀旧又爱国。《竞赛报》告诉我们,在中南半岛休战后,“凯斯特里斯(de Castries)将军在第一顿餐点时,要求要有油炸马铃薯片。”中南半岛退伍军人协会主席稍后就此讯息评论道:“凯斯特里斯将军在用第一顿食物时,特别希望有油炸马铃薯片的动作,对此无法理解。”我们应当理解的是,将军的要求当然不是粗鄙的物质主义的反射,而是攻占复得的法国疆土仪式中的片段。这位将军非常了解我们国家性的象征主义;他深知油炸牛排和油炸马铃薯片都是具有法国特质的营养学象征哩。

鹦鹉螺与醉船

法国作家朱尔·凡尔纳(Jules Verne)的作品(最近人们才庆祝过他的百年纪念)是做结构研究的好题材:它是高度论题式的。凡尔纳已经建构出一种完整的宇宙起源论,它自有其分类、时间、空间、实践,甚至存在主义的原则。

这原则对我来说,似乎是将自己与世隔绝的不断行动。旅行的想象,对凡尔纳来说,契合于一种终结的探索,而凡尔纳与童年间的相容性,并不是起源于探险中陈腐的神秘性。相反地,而是来自于有限世界中的普通欢愉,你也可以在孩子对屋与帐篷的激情中找到这样的东西,将自己包裹并安定下来,这就是凡尔纳和童年的存在主义的梦。这个梦的原型是这本几近完美的小说《高深莫测》(*L'île mystérieuse*),其中似男人般的男孩重新创造了这个世界,填补它,关闭它,把自己锁在里面,并且将这个知识渊博的努力,冠以中产阶级的物质侵占姿势:拖鞋、烟斗和炉边。而在风暴之外,则是无限的、徒然的愤怒。

凡尔纳狂热地迷恋对丰盛的意象;他一直在尾声时谈到这滚滚红尘,并且装点它,以如蛋一般的完满来填补它。

他的倾向正是一个 18 世纪的百科全书编纂者,或者是一个荷兰画家的倾向——这个世界是有限的,这个世界充满了繁多而连续性的物体。艺术家的工作不是别的,不过是要制做目录、清单,并且随时留意未填补的角落,以便瞬间在紧凑的次序中,做出人的创作和手段。凡尔纳属于中产阶级演化的行列,他的作品宣称没有什么东西可以躲过人的掌握。而这个世界,即使是它最遥远的角落,也都像人手中的一件物体一样。总而言之,财产,在大自然的普遍奴役当中,不过是一个辩证的时刻。凡尔纳并未以浪漫的逃避方法或神秘计划,来扩大这个世界以达到无限:他经常想办法要将它缩水、殖民,将它缩减为一个已知而封闭的空间,然后人们就可以安居其中——这世界可以从本身抽取任何东西;为了存在,它只需要人。

在无可计数的科学资源外,凡尔纳发明了一种极佳的小说技巧,以便使这个世界的侵占特性更加清晰。藉着时间来典当空间,或经常结合这两种类型,靠着掷骰子或者一时冲动来决定,这方法总是会成功,即使变迁也授与世界一种开朗的功能,使它的限制更加遥远,更加接近,爽朗地玩弄和谐的距离,并且在空间和时程上恶意地测试人类的力量。而在这个被凡尔纳式的英雄胜利吞蚀掉的星球上,像中产阶级的安堤(Antée),他的夜晚是无邪而具复原效用的,在那儿,通常都有恶棍在四处游荡,容易制造悔恨与不快。这是已消逝的浪漫时期的遗物,他以与现世中真正主人的健康形象的相反意象,怵目惊心地出现。他别无关切,只是尽可能适应情况,情况的复杂既不形上、抽象,甚至也

不道德,似乎只是从某个地理上的煽动性奇想蹦跳而出。

在凡尔纳的世界里,基本的活动无疑地就是掠夺占用。他在神话中的重要意象——船,与此绝不冲突。相反的——这艘船是离去的象征,在更深层里,它是封闭的象征。对于船的眷恋,通常表示是完全封闭自己的乐趣,随时掌握最大可能的物体数量,随时可利用一个绝对有限的空间。要喜欢一艘船,首先要喜欢一幢房子,因为它是持续的封闭,因此更是一种最高级的房子,它并不是隐晦地航行到未知的世界:一艘船在成为一种交通工具之前,是一个栖息所。在凡尔纳的世界里,所有的船都是完美的小房间,它们环绕航行的广阔,更添加了封闭的喜乐,以及内在人性化的完美,在这一方面,鸚鵡螺号就成为所有洞穴中最令人向往的——当它可能通过一扇大窗自不动摇的内省,看着外界水流的隐晦,并且在一个单一的行动里,凭藉它的相反物来定义其内在时,封闭的喜悦便突发出来。

从这个观点来说,在大部分传说和小说里的船只,像鸚鵡螺号,是珍贵的僻静所,因为将船呈现为人的居所已足够,人在那里可以立即组织出一个浑圆平滑的宇宙乐趣。此外,其中完整的鸚鵡螺号道德,使他既是神、主人,又是拥有者(登船的唯一队长等等)。在这个航海的神话里,只有一种方法可以驱逐船上那个人魅惑的特质:它是要放逐这个人,让这艘船随波逐流。届时,船已不是一个盒子、一个栖所、一个可以拥有的物品;它变成了一只航行的眼睛,与无限世界接近。它通常会导致出发启程。与凡尔纳的**鸚鵡螺号**真正相反的物体是法国诗人兰波(Rimbaud)的**醉船**。

说着“我”的那艘船,不局限于它的凹面,可以使人从洞穴的心理分析出发,到达探索唯真诗意中。

深层的广告

我曾指出,今天洗洁剂的广告,旨在讨好一个有关深层的观念:脏不再是从表面剔除,而是从最隐密处驱逐。美容用品广告也都建立在一种有关亲密隐私性的史诗表现。科学性前言以广告形式介绍产品,指示它能清洗至深处,排除至深处,滋养至深处。简言之,不惜一切代价彻底渗透。似是而非者,因皮肤基本是个表层,由于表层是活的,所以会死去,会变干、老化,因此毫无疑问要依靠深层的根部,依靠某些产品所谓的**更新基本层**。此外,医学界也同意肤浅的美具有深度的空间(真皮与表皮),并说服女性,说她们是一种萌发循环的产物,在这循环体系中,表皮的美有赖于根部的滋养。

所以深层的观念很普遍,没有任何广告少得了它。但是关于这深层之内能够渗透变化的滋养实体,则一概不清;仅仅指明为**原则**(活化、促进、滋养)或**精华**(生机、复苏、再生),完全是莫里哀式的词汇(vocabulaire moliéresque)^[1],勉强展露一点科学的味道以显得复杂(**杀菌因子 R51**)。不,这些广告的小小心理分析,其真正的戏剧,是互相为敌

的两种滋养体间的冲突,两者敏捷地竞相以“精华”和“原则”朝深层的领域追索前进^[2]。这两种滋养体就是水份和脂肪。

两者在道德上都很暧昧:水是有益的,因为大家都知道年老的皮肤会变得干燥,而年轻的皮肤则清新纯净(属于一种微湿的清新,某一产品的广告这样指出):坚实、光滑,所有肌肤滋养层的正面价值,自然都以为是水份所支持的,像洗衣浸水一样膨胀,处于纯洁、干净而清新的理想状态,而水是其中之总钥。所以就广告而言,补充深处的水份是必要的手续。然而,水要渗入不透明的身体似乎很不容易:人们想象水太易挥发,太轻,太没耐性,以致无法适当地达到形成美的隐密地带。而且,水在肉体中或在自由的状态,会洗刮、刺激,会返回空气,成为火的一部分;水要关锁守住,才有助益。

脂肪滋养层有正反的优点及缺点:它不会带来清爽:其温和性太过度,太持久而造作;美容广告不能奠立在面霜的单纯观念上,因密实性被认为是种不够自然的状态。无疑地,从脂肪(比较诗意的称法为油,复数字,一如在圣经里或在东方)得到滋养的观念,比较稳当的表述是将油脂美其名为媒介元素、良好润滑剂、水在皮肤深层处的引导者。水被认为具有挥发性、轻盈、易逝、短瞬、珍贵;相反的,油却持久、沉重、慢慢地压迫表层、浸透、沿着“气孔”(美容广告的主角)滑溜下去,不再复返。这样,美容品的广告替两种相互为敌的流体安排了奇迹式的结合,也从此宣称两者为互补;广告以外交的圆滑手腕,尊重滋养质神话的所有正面价

值,终于硬加了一个令人满意的信念,即油脂是水的媒介,有一种水性的面霜,柔和且不油亮。

因此,新出产的面霜大部分都取名为**水性的、流质的、超渗透性的**等等;油脂的观念长久以来与美容品的观念一体,现在则以流体来掩蔽自身或使之复杂化,自作一番修正,有时尚且会消失,好让位给流质的**化妆水**,转而让位给灵气的**爽肤水**,若是为了对抗皮肤的角质,则光荣地具有**收敛性**。反之,为了慷慨滋养难以饜足的深层处,则羞涩地名为**特别**;而这深处的消化作用,广告无情地向我们展现出来。人体内在世界的对外公开也是盥洗用品广告的一项普遍特征。“驱除(牙齿、皮肤、血液、口气的)腐臭”:法国人对清洁有着大大的渴望。

注 释

[1] 莫里哀(Jean-Baptiste Poquelin, 1622—1673),法国剧作家及喜剧演员。这里当指他创作于1673年的喜剧《没病找病》(*Le Malade imaginaire*)其中的语汇,这出剧歌颂生命的力量与本能的朝气,战胜压迫的冷酷力量。

[2] 英雄间的争执,入地狱的艰困探险均为古代史诗的重要主题,所以本文一开头提到美容广告探索“亲密隐私性的史诗表现”。

布热德先生的几句话

在这世上,小布尔乔亚阶级最尊重的是内在性(immanence)^[1]:一切事物经过复返机理即已包含本身目的在内的现象,换言之,就字面而言,一切得到报偿的现象,在他们看来都顺心合意。语言负责在辞法上,甚至句法上传播这个反击的道德。例如:布热德先生(M. Poujade)^[2]对傅尔先生(M. Edgar Faure)^[3]说:“您要负起决裂的责任,也要承担后果”,无限世界便化为乌有,一切都归集在一道命令中,简短而完整,这就是偿付的命令。除了句子本身的内容外,这个例子还显示了句法的平衡,及一条法则的确认,根据其法则,没有任何事缺乏相等的后果而能成立,所以任何人类行为都被回收补偿,被严谨有效地回应,如牌戏中挑衅对方打出你想要的牌,简言之,整个相等式的数学,让小布尔乔亚市民感到安心,为他造化一个以其交易为准的世界。

这同等报复(talion)的修辞法有其特有的辞格,都是关于平等的。不仅一切进攻都必然起因于受威胁,而且甚至所有的行为都应当预防。“不让自己吃亏”的自负,不过是对计数性的礼仪式敬重,因为受挫便是取消。〔“他们也当

告诉您,要想把我当亚伯特(Marcellin Albert)^[4]来整,休想办得到”)。这样,将世界减缩为一单纯的等式,遵守人类行为间的数量性关系,这两者便是胜利状态。索付,要求兑现。或者借反驳,或者靠挫击,艰苦地为事物创造相逆者,诸此种种让世界自我封闭,而制造了某种幸福;因此,人们会从这道德计算中,获得虚荣感是正常的:小布尔乔亚得意的气势乃在于规避“质”的价值,以相等式的平衡来抗阻转变过程(以眼还眼,果对因,商品对金钱,借一分钱还一分钱)。

布热德先生很清楚这种同语反复式套套逻辑系统(système tautologique)的大敌是辩证法(la dialectique),而他还多少混淆了辩证与诡辩(la sophistique):人要战胜辩证法只能靠不断地回到演算,回到对人类行为的时间推算,回到布热德先生合乎词源的所谓的理性(计算, Raison)^[5]。[“李佛里街(rue de Rivoli)^[6]会比国会更强吗?辩证比理性(计算)更有道理吗?”],其实辩证真有可能打开这个人们费心想以相等式关上的世界;因辩证是一种转变的技巧,也因此抵触了财产的计数结构,从小布尔乔亚的疆界逃脱,所以先遭到了开除,其次被宣布为一纯粹假象:布热德先生把虚无这个浪漫主义的(当初是布尔乔亚的)古老词汇再度降级,将所有的智慧技巧倾倒入虚无中;他对立于小布尔乔亚“理性”的,是诡辩,是学院人士与知识分子的梦想,这二者因他们唯一的地位是在可计算的现实之外而被夺除威信。(“法国生产了过多领有文凭的人,综合科技专家、经济学者、哲学家及其他完全与真实世界失去接触的作梦者。”)

我们现在知道小布尔乔亚的“真实”是什么了——甚至不是明显可见者,而是能够计算者。不过这个真实,也就是任何社会所能定义出的最狭隘的真实,依然有它自己的哲学——那便是“常理”(bon sens),“小人物”有名的常理,布热德先生说道。小布尔乔亚,至少布热德先生所谓的小布尔乔亚(食品店、肉店),自身即拥有常理,就好比拥有一光荣的身体延伸物、一种特别的感受器官:这还是个奇怪的器官。为了要看清楚真实,它得先自我盲目,拒绝超越表相,把计算的钱当成“真实”的命题,而宣称一切均可解释取代反击者的都为虚无。它所扮演的角色是:在可见的与实存的两者之间架上简单的等式,并确保一个没有中介、没有过渡、也没有进展的世界。常理就像小布尔乔亚平等观的看门狗:堵住所有辩证出路,定义一个单质的世界,在这个世界里,人待在自己家里,躲避困扰与“梦想”的流泄(梦想可理解为一种关于“事物是无法计数”的看法)。人类行为只是,且应只是纯粹的同等报复,常理就是这种精神上选择性的反动,把理想世界简缩为反击回报的直接机构。

这样,布热德先生的语言再度显示:整个小布尔乔亚神话包含了对变异性的排拒,不同者的否定,认同的幸福与相似者的颂扬。一般而言,这种对世界的平等化减缩,是在预备一段扩张主义阶段,其中人类现象的“认同”很快缔造了一种“自然本性”及由此而来的“普遍性”。布热德先生还不至于把常理当成全体人类的哲学——在他眼中,这仍是属于一种阶级的美德,且已视为真的,一种世界性的提神剂。而这正是布热德主义阴险的地方——它一开始便声称是神

话真理,而把文化视为一种病,这种想法也就是法西斯主义的特有征兆。

注 释

[1] 就字源来看,“内在性”指本质上源自一存在己身之表现者,同时也指复返或具体化于这存在,以满足其与生俱来的需要,为长久期待或长久寻觅的内在呼唤的回应;所以与内在性相对的是意外、外在、暂存与过渡者。

[2] 布热德(Pierre Poujade),法国政界人物,于1953年创立“法国工匠及商贩阵线联盟”(U. D. C. A., Union de défense des commerçants et artisans de France),又名布热德(主义)运动,反对变动中法国的经济财税管制,并主张维持阿尔及利亚法属殖民地位。该联盟于1956年获立法选举大胜,旋即于次年布热德本人竞选惨败。该运动的反动作风表达了中小工商阶级面对法经济结构转向大资本主义贸易形式与非殖民化的恐惧。现今,“布热德主义”意指对社会现状不满所发的抗议牢骚,只能提问,无法考虑大局,提出实际解决方法,这个词多少具有贬意。

[3] 傅尔(Edgar Faure, 1908),法国律师、法学博士、于1943年、1944年间任阿尔及尔民族解放的法国委员会会员。

[4] 亚伯特(Marcellin Albert)于1907年因葡萄酒价暴跌,而率领葡萄酿酒业者在贝济耶(Beziers)举行示威抗议。

[5] Raison,根据其拉丁字源 ratio,有“计算、算数”之意;ratio又有“为一件视为有罪的行为的证明辩护”之意。

[6] 在大卢孚计划之前,法国财政部位于临李佛里街(rue de Rivoli)的卢孚宫一翼建筑内。在法国,机关学校常用所在地街名简称之。

爱因斯坦的大脑

爱因斯坦的大脑是一种神秘的物体：似是而非的是，这最伟大的智慧提供一个最时髦机械的意象，这个力量过强的人，被剔除于心理学之外，被引介到机器人的世界里。众所周知，科学小说里的超人，本身都有一点具体化的东西。爱因斯坦也是如此：他通常是以他的大脑为代表，像某个考古学的对象一样，以一种真正的博物馆品展示。也许由于他的教学专长，超人被剥夺了所有的神奇特性；他身上没有发散神力，除了机械力，别无神奇可言。他是一个高级的、出色的器官，但也是一个真实的，甚至心理上的器官。在神话学上，爱因斯坦是一个事件，他的力量并未立即使人转向心灵层次，它需要独特道德的协助，需要对这个科学家“良知”的提示（**无良知的科学**^[1]，他们说……）。

爱因斯坦本身也在某种程度上参与这则传奇，因为他赠献他的大脑，为了拥有它，两家医院至今仍在争夺，仿佛它是一套不凡的机械，最终有可能被分解。有一张照片显示他躺下，他的头缠绕着电线：他的脑波接受记录，当时有人要求他“想着相对论”。（但就此而论，到底什么是“想着”

的真正意义呢?)它想传达的也许是,地震学是更暴力的,因为“相对论”是一个艰难的主题。因此思想本身以精力充沛的物质呈现,一个复杂的(拟电子的)器官中可测量的产品,将脑部元素变成能力。爱因斯坦的神话显示;他是一个如此缺乏神力的天才,以致于让人谈到他的思想时,有如在谈功能性的劳力,类似机械性地制作香肠、碾碎玉米,或者压碎矿石:他过去总是生产思想,持续地,像磨臼制作面粉,而最终的死亡,对他而言,是集中性功能的中止:**“最厉害的大脑已经不再思考了。”**

这个天才机器应该产生平衡。通过爱因斯坦的神话学,这世界幸运地重获一个简化为方程式的知识意象。矛盾的是,这人的天份越在他的大脑伪装下被物质化,他发明的产物越能获得神奇的向度,并给予全包含在几个字的科学老式奥秘意象,一种新的具象化。它对这世界只有一个秘密,而且这秘密只在一个字上;全宇宙是个保险库,人性在其中寻找组合:爱因斯坦几乎快找到它,这是爱因斯坦的迷思。在那里,我们发现了诺斯替教(Gnosticism)的主题:大自然的和谐,世界基础简化的完美可能性,文字的解脱力量,秘密与坦言间的世纪性挣扎,所有知识能毕其功于一役地被发现的概念,像一个历经千次尝试后突然开启的锁。历史性的等式 $E = mc^2$, 用一种出乎意料的简单,几乎将这锁的单纯理念具体化了。光秃的、单线的、以一种金属做成、用一种完全神奇的自在开一扇门,这扇门已抗拒绝对的努力好几个世纪。受欢迎的意象忠实地表达:照片中爱因斯坦是站在一块黑板旁,黑板上布满了复杂的数学符号;但

爱因斯坦的漫画(即他已成为传奇的象征),显示他手上还握着粉笔,才开始要在空白的黑板上写字,仿佛在毫无准备的情形下,要写出这个世界最神奇的公式来。神话以这种方法表现出对各种任务本质的察觉:研究本身使规律的机制开始运作,并且放置在一个只在人工头脑学的复杂性中,堪称怪物的完全物质性器官;相反的,发现却有一种神奇的本质,它简单得像一个基本元素,一个重要的质素,像是炼金术士的哲学般的石头,柏克莱的焦油水或者谢林(Schelling)的氧气。

但因为这世界还在不停运转,因为研究不断增值,另一方面,因为上帝的地位必须保留,所以爱因斯坦的部分失败就成为必要的了。人们说,爱因斯坦直到死时都未能证明“这世界何以被包围的秘密的方程式”。因此这世界最终就产生抗拒力;这秘密在几乎未公开前即告封闭,这密码尚未完成。爱因斯坦以这种方法充实了神话的所有情境,它并不关心冲突面,因为它建立了一种安乐的安全;既是魔术又是机器,永恒的研究者及未圆满的发现者,释放出最好的和最差的头脑和良心。爱因斯坦将最矛盾的梦具体化,并且神秘地调解了人对自然的无限能力,其方法是藉用神圣不可侵犯的神祇宿命,而这是目前人类还无法或缺的。

注 释

[1] “无良知的科学只不过是灵魂的毁灭”[拉伯雷(Rabelais),《巨人传》第2卷,第8章]。

喷射人

喷射人意谓喷射机的驾驶员。《竞赛报》已明确将其归类为航空界的新族,它与机器人的距离比英雄更接近。但**喷射人**中仍有部分巴西伐利亚(Parsifalian)残渣,我们很快就会见到。在这个**喷射人**的神话里,令人印象深刻的是速度的排除,然而传奇中并没有述及这项经验。我们必须接受一个矛盾,事实上它令所有人轻信,甚至将它视为一种现代的明证。这个矛盾便是速度的极端便成沉静。所谓的飞行英雄,乃是因为速度经验、空间吞蚀,以及使人陶醉的律动而构成;另一方面,**喷射人**是由静止不动的美学来定义。("时速 2000 公里,稳健飞行,毫无速度的感觉。")仿佛他职业的夸耀完全在于其**超过**律动,行进比速度还快。这里,神话舍弃了外在分裂的意象,并且进入纯粹的美学:律动不再是视觉上的点和面;它已经变成一种垂直的失序,由收缩、晕眩、恐惧和昏沉等感觉组成;它再也不是一种滑翔,而是内在的蹂躏、一种不自然的骚乱,一种身体有所知觉的"静止不动"的危机。

到这个巅峰,也难怪飞行器会失去所有的人性。传统

速度的英雄,只要速度对他是一种偶尔的探索,只需要勇气时,那么他还是一个“绅士”。当你以爆发性的动作超越速度时,就像一个大胆的业余者而非职业专家,你就是在寻找一种“麻醉”,你会用年代久远的道德化所装配的律动,使认知更敏锐,并且使人可以表达它的哲理。只要速度是一项冒险,就将这飞行员和整个系列的人类角色连接。

另一方面,喷射人似乎不再知道冒险或命运,只知道一种情境。而这种情境乍见之下较倾向人类学而非人类的。神秘的是,喷射人的定义,主要依据的是他的体重而非勇气,还有他的饮食和日常生活习惯(自制、节约、抑制)。他在种族上的分散性,可以在形态学上读取,可充气尼龙的反—G 套服,闪亮的帽子,将喷射人导引到一种改头换面的状态,“连他母亲都不认得他了”。我们所面对的是一种真正的种族转换,自从科幻小说融入种族的变形说之后尤其如此——仿佛在早期的螺旋桨人种和后起的喷射人之间,发生了突变。

事实上,即使新神话穿上科学外衣,这里仍似出现了一种神祇的错置:在圣徒传记的时代之后(螺旋桨飞行器的圣徒和殉难者),出现了一个传道者的时期;刚开始看来只是营养的处方,很快地显示僧侣的意义;禁欲、适可而止、戒酒、禁娱乐、团体生活、制服——在喷射人的神话里,每件事情同时发生,使肌肉的可塑性、对集体目的妥协(顺便一提的是,它是高雅而未定义的)都明显起来。就是这种妥协与屈服,成为一种反人性情境而眩目特异的牺牲。关于喷射人,这社会终于了解到,古老的通神论协定,总以禁欲主义

的生活强化力量,为人类“幸福”制作的半神性付出代价。因此,事实上**喷射人**的处境,包含了一个敏感的宗教性召唤,它是从前刻苦、耐劳生活和有意要测试自愿加入神职者的入门手续(从高空测试室到离心力机器的过程)。直接下达“导师”,头发变灰,无名且可教孺子,他完全符合引入进入秘教者的必要角色。至于持久性,就像在所有的启蒙教学中,有人明确地告诉我们,它在本质上并不是肉体的——在早期的磨练中获得胜利。从真理的角度而言,其实是心灵天赋的果实,有人天生适合驾喷射机,就像其他人接受神召一样。

如果我们面对传统的英雄,这些都不过是司空见惯的,他的整体价值并未先于他的人性而飞行[像作家圣埃克絮佩里(Saint-Exupéry)或者穿着休闲服飞行的林德贝尔(Lindbergh)]。但**喷射人**神话上的特异点在于,他并未保留神圣角色中的浪漫及个人主义的元素,也未放弃自己的角色。他被自己的名字简化成一种全然的被动状态(还有什么比某种物体以喷射形式被驱逐更迟钝、更孤立)。然而由于这个虚构而神圣的种族神话,他重新整合这个仪式,它的特异性据说是来自刻苦耐劳的生活,并因而在人类和火星之间制造出一种人类学的妥协。**喷射人**是一个具像化的英雄,仿佛即使人类在今天,还在想像天堂住着所谓半物体的东西。

拉辛是拉辛

品味,是品味——《布华尔与贝居舍》(*Bouvard et Pécuchet*)^[1]

我已指出小布尔乔亚对同语反复套套式推理的偏好(一分钱是一分钱等等)。这里有个在艺术范畴内常见的好例子:“《阿达莉》(*Athalie*)是一部拉辛(Racine)的戏剧作品”^[2],一位法兰西剧院的女艺人在介绍她新的演出之前如此提醒。

首先应该注意这句话中的小小宣战(针对“文法学者、辩论者、注释者、宗教人士、作家及艺术家”等曾评论过拉辛的人)。同语反复套套论确实带有攻击性:它意味着知识与其客体的剧烈分裂,如一道意想不到的命令蛮横威胁。这些套套论者就像主人忽然猛扯牵狗的皮带:不可以让思想占据太多地盘,世界充满了可疑与虚妄的托词,应当保持常识的短浅,把皮带缩紧到可推算的现实距离内。而若是想思考拉辛的作品呢?天大的威胁:套套论者猛然切断在他四周长出来的、会把他闷死的一切。

从这位演员的宣言里,我们可认得这个领域中惯见的敌人用语,这个敌人就是反知识主义。我们认得那套老调:太多的知识有害,哲学是难以了解的废话,应该要保留一点地位给情感、直觉、无知、单纯,艺术死于太多的知性,智慧不是艺术家的特长,有力量的创作者几乎都是以体验为主,艺术作品避开系统,简言之,思考是无益的。我们知道反智慧的战争总是以**理由正当**(bon sens)之名带动的。究其实质,就是把前面已提到的布热德主义“理解”方式运用在拉辛身上。就像法国的普遍经济状况,相比于其税捐制度犹如一场幻梦般,这里显露给布热德先生常理的,唯有税制一个现实?同样的,文学史与思想史,及更是仅仅历史本身,比起一个拉辛,都不过是知识的幻想,而拉辛则与税捐制度一样“具体”。

根据反知识主义,这些套套论者也诉诸无知。人们以为具备神圣的单纯,才能更了解真正的拉辛;我们知道这样一个秘传的古老玄学主题:处女圣母、圣婴、简单纯洁的人才具有高超的洞察力。至于拉辛的情况,对“单纯性”的祈求具有双重的托词力量:一方面对抗知识方面的注解,而另一方面,却很少引起争论,替拉辛索回美学上的净脱(有名的拉辛式纯洁),这一美学强迫接触者要有一种纪律(歌曲:艺术生于约束……)。

最后,这位戏剧演员的套套论还有以下这点——我们可以称之为重寻法批评的神话。这些本质主义者的批评,是把时间花在重新寻回从前的天才的“真实”;文学对他们而言就像一个庞大的失物仓库,可到里头去垂钓。没有人

知道在里头找到了什么,而套套论方法的一大方便就是什么也不必说。这些套套论者甚至觉得再往前进会很尴尬:拉辛独个儿,拉辛的零度,并不存在。只有拉辛——形容词。纯粹的拉辛——诗、拉辛——龙虾[蒙蝶龙(Montherlant)]、拉辛——圣经[如薇·柯兰夫人(Mme Vera Korène)的]、拉辛——激情、拉辛——描写——人——如其人,等等。总之,拉辛总是拉辛以外的别个东西,也就是这点,使拉辛的套套论很虚假。我们至少了解这样一个空洞定义给它的光荣摇旗者带来什么:是一种道德上的小拯救,是为了支持拉辛的真实而奋斗的满足,且不必冒任何的险,如对真实的略微有效的一切研究所注定要冒的险:套套论避讳拥有观念想法,却同时又自负地将这个放任自由特权当成一条严厉的道德法则;这就是它顺利发展的原因——懒惰升格为严谨。拉辛,就是拉辛:空洞,虚无却有令人赞叹的安全感。

注 释

[1] 《布华尔与贝居舍》(1881)为法国小说家福楼拜(Gustave Flaubert, 1821—1880)未完成的长篇小说。

[2] 拉辛(Jean Racine, 1639—1699),法国剧作家、诗人,《阿达莉》为其1691年的作品。

格拉罕在维尔迪福

许多传教士为我们报导“原始土著”的宗教习俗,指出非常可惜没有一位巴布亚的巫师刚好在维尔迪福(Vel'd' Hiv)^[1],以便由他来向我们报导格拉罕(Billy Graham)博士^[2]以福音布道会之名所主持的典礼。这里倒有很好的^{人类学}素材,而且仿佛承继来自“野蛮”的仪式,可直接的找到所有宗教行为的三大阶段:等待、暗示、启蒙。

格拉罕让人等待——圣歌、祈祷,上千的简短废话演讲,交由无关紧要的牧师或美国来的经纪人(愉快地介绍综艺团:多伦多来的钢琴家史密斯,伊利诺州芝加哥市的独唱家比佛利,“是美国电台的艺术家,以一种奇妙的方式演唱福音”),在格拉罕博士出场前,先安排种种夸张、吹擂的宣传,大家一直在介绍、宣传他,而他老是不出场。最后终于出现了,但只是为了吊胃口,以便更能转移好奇,因为他的第一场演说并非重点:他只不过在为**讯息**的到来做准备。而其他的穿插表演更加拖延等待,为整个厅热身,事先为**讯息**固定一种预言式的重要性,因为根据表演术的最佳传统,**讯息**应先引人渴望,接着就比较容易存在。

我们可以从典礼的第一阶段认出等待的社会学策略,这点人类学家莫斯(Mauss)曾加以研究。而我们已经是在巴黎见识过一个很现代的例子,也就是罗伯特(Grand Robert)的催眠术表演。这个例子也是把魔术师(Mage)的出场时间尽量往后拖延,藉着一再佯装的假戏,在观众心里制造骚动的好奇,一心想真正看到那个别人要他们等的人。至于格拉罕,从第一分钟起,就被介绍得像个真正的先知,人们恳求神灵诚愿降临在他身上,就在那个晚上——一位神明启灵者要说话,观众是被邀请来观看一场神灵附身的表演;主办者事先已要求观众把格拉罕的话全部当作神的话语。

神如果真的借格拉罕博士的嘴来说话,那得承认神可真愚蠢;因为这讯息平淡、幼稚。无论如何,可确定的是,神不再是托马斯主义者(Thomiste)^[1],厌恶逻辑推理——组成讯息的是连珠炮式的片断证言,其间无任何关连,而且除了套套论之外,别无其他内容(神是神)。主母会(mariste)^[2]最不起眼的修士,最学院派的牧师,与格拉罕博士一比较都成了颓废的知识分子。新闻记者为典礼的胡格诺式(huguenot)^[3]点缀(圣歌、祈祷、讲道、祝福)所欺蒙,被清教仪式特具有的舒缓作用的忏悔所哄骗,竟赞扬起格拉罕博士及其随同人员的表现:本来他们预期会有过分的美国式,即女郎、爵士乐、欢快而现代化的暗喻(还是有两三个)。格拉罕无疑已为他的演出净化了所有的生动效果,而法国的新教徒则为之弥补。这依然不妨格拉罕突破一切传统讲道形式,不论是天主教或新教的,承袭自古代仪式

的——即传统劝说的必要形式。西方基督教表达阐释的方式，一向遵从亚里士多德思想的大体，总希望以理性处事，即使是要劝说信仰的非理性面。格拉罕博士切断了与数世纪人文主义的关系（即使其形式早已显得空洞僵化，基督教义很少对另一主体即他人缺乏关切），给我们带来一种魔术般神奇的转变方法：他以暗示取代劝说：朗读具有压迫感，提议避免一贯的所有理性内容，不停地切断逻辑联想，口头重复，浮夸地伸长手臂指着那端的圣经，好像吹牛者的万用开罐器一般，尤其特别缺乏热情，明显轻视别人，这一切运作都属于杂耍歌舞剧场（music-hall）催眠术表演的典型材料：我再重复一遍，格拉罕与大罗伯特没什么两样。

而正如大罗伯特对观众的“等待过程”以个别选择为终结，挑选一些愿被催眠的人，请他们到台上，站在其四周，并托付给某些要特选的人以精彩沉睡法的表演责任。同样的，格拉罕以被召唤者的物质隔离来为他的讯息加冕：新入教者那天晚上在维尔迪福，在绝妙解体与波立酿白兰地（Cognac Polignac）之间，在神奇的讯息下，“接受了基督”，被带往另一个厅，而且他们若懂得英文，还要被带往一间更隐密的地下密室：里头发生了什么事并不重要，例如将名字登记在皈依名单上，新的讲道，与“顾问”进行心灵会谈或调查等等，这段新的插曲是启蒙的形式代用品。

这一切直接关系到我们：首先，格拉罕的“成功”显示了法国小布尔乔亚的脆弱的心态，这个社会阶级似乎特别容易受到这类场合的吸引：这些观众在非逻辑与催眠的思想形式方面显现的易塑性，暗示了在这个社会群体中，存在着

一种可称为历险的情况：部分法国小布尔乔亚市民竟不再被他们知名的“常理”所保护，而常理本是其阶级意识的攻击性形式。然而还不止此，格拉罕及其随员不断的强调，且不断的强调活动的目的地是：“唤醒”法国（“我们已看到上帝在美国的伟大成就；巴黎的觉醒将对整个世界有广大的影响。”——“我们的期望是，在巴黎发生事情，在全世界引起回响”），很显然的，这点与艾森豪威尔对有关法国人无神论的声明观点一致。法国在世界上认定自己的理性倾向，对信仰冷漠不关心，知识分子有非宗教倾向（这是美国与梵蒂冈的共同主题。这一主题又被过度吹捧）：要将法国从这场恶梦中唤醒过来。巴黎的“皈依”显然会有世界典范的价值：无神论，竟是在自己的巢穴中被宗教击垮。

大家知道，事实上这里的关系是一项政治主题：法国的无神论所以令美国关切，只因对美国而言，无神论是共产主义的预现面孔。“唤醒”法国的无神论就是把她从共产主义的神往中唤醒。格拉罕的运动只是一段麦克阿瑟式的插曲。

注 释

[1] 指中古世纪意大利神学家及哲学家托马斯·阿奎那（Thomas d'Aquin, 1228—1274）神学著作中所表现的思考方法与精神，运用了辩证与经院哲学之一切可能来思考宗教问题，结合了基督教义与亚里士多德的理论；托马斯主义哲学于14世纪成为天主教的公众哲学。

[2] 主母会修士（Frère Mariste）成立于19世纪，特别致力于儿

童教育。

[3] 法国天主教于 16 至 18 世纪对加尔文新教派教徒的贬意称呼。

迪普里兹的诉讼案

迪普里兹(Gérard Dupriez)(动机不明的杀了双亲)的诉讼案很清楚的显示,我们的司法在明显的矛盾中固步自封。这是因为历史前进的脚步不一——人类的思想在150年中已有极大改变,研究心理的新科学早已出现,但是历史的局部提升,并未带来刑法辩护系统的任何改变。因为司法是国家(权力)的直接表现,而我们的国家,自刑事法律颁布以来从未换过主人。

犯罪因此也一直是由司法根据古典心理学准则所构思而建立——认为事件的存在,只会像线形连贯的理性^[1]元素,应是有**目的**的,如果不是这样,便失去其本质,无法辨识。为了替迪普里兹的行为命名,必须为它寻找一个源头;整个诉讼案便致力于原因的探索,即使这原因可能微不足道;似是而非者,辩护工作就只剩下将此罪状申明为一种绝对状态,不带任何可以确定的性质名称,而使之确立为**无名的罪**。

起诉方面找到了一个动机——随之又被证据所推翻。迪普里兹的父母可能曾反对他的婚事,或许就为了此事,他

把他们杀了。这里我们便有一个例证足以说明司法认为犯罪的起因该是什么：杀人犯的父母成了当时的阻碍；他杀了他们以除去阻碍。而即使他因盛怒而下手，其怒气还是属于理性状态，因为它直接对某事有影响（这意指在司法者眼中，心理事件不只在心理分析方面有弥补作用，在经济上也有其功能）。

只要其举动有抽象的意义，就足以让罪状获得一个名称。起诉一方只愿将迪普里兹的婚事被拒，认定为他盛怒的导火线，而盛怒几乎是一种精神错乱的状态；从理性观点来看（指稍早片刻前立罪的同一理性），犯人不能期望从他的行为中获得好处（婚事与其说是因父母的反对而破坏，勿宁更肯定是被谋杀父母所毁，因为迪普里兹未曾设法掩盖罪行），但这点不很重要——在这儿，人们只能勉强接受一个已被从中截断的动因；重要的是，迪普里兹的动怒是由其引起，而不是为了结果；人们假设罪犯有足够逻辑的心智可以构想其罪行的抽象目的，而不考虑现实的后果。换言之，只要精神错乱有一个合理的原因就可以被指为罪状。我已在关于多明尼契的诉讼案中指出，刑罚所根据的理由的性质——是属于“心理学的”，因此也是“文学的”。

精神科医生并不认同，无法解释的罪就不再是罪行，他们将责任完全留给被告。这样，乍看起来好像与传统刑罚辩证相违背；对他们来说，缺乏原因并不影响杀人的罪行。似是而非者，这里竟然是精神科为自我绝对控制观作辩护，而让罪犯承担罪行，即使他的状态已超越出理智的局限。司法将罪行奠基于原因，而保留了疯狂的可能；精神医学，

或至少官方的精神医学,却好似尽可能要将疯狂的定义拉远,不承认意志的价值,并恢复了自由裁判的古老神学范畴;在迪普里兹的诉讼案里,精神医学扮演了教会的角色,把被告交给世俗(法庭),因为不能将他们纳入教会的任何“范畴”,因此无法挽回他们;精神医学甚至为了这个目的发明了一个剥夺范畴,纯粹是有名无实的——失常。于是,司法因诞生于布尔乔亚时代,而被训练来反对神或君主的专断恣意,使世界理性化,而在其过时痕迹的状态,表示它依然能扮演进步主义者的角色。可是面对这样的司法,官方精神病学却重又引入“反常者须负责任”这一非常古老的观念;要判反常者有罪,必须对任何解释的努力都不予理会。法定的精神病学未能寻求扩大领域,还把精神错乱者送给刽子手;而法庭虽然胆小,较具理性,却也不能做出比放弃这些人更好的要求。

这是迪普里兹案的几点矛盾——介于司法与辩护之间,精神病学与司法之间。其他矛盾则存在于这些个别势力之中:我们已看到司法单位,非理性地将原因与结果分开,依照罪状的残酷程序辩解;法定的精神病学自愿放弃自己的研究对象,而把杀人犯交给刽子手,而这就在心理学日新月异地负责掌握更大范围的人心之时;至于辩护本身则在两者之间摆动:一个是向进步的精神病学请愿,因精神病学把任何罪犯都当成了病人;另一个则是假设魔术的“力量”,假设这一力量可能注入了迪普里兹,就像在巫术大行其道的时代一样[这是律师加尔松先生(Maurice Garcon)的辩护词]。

注 释

[1] 法文版原文为 *nationalité*, 译者推断为 *rationalité* 的误拼; 亦请参看法文本“*L' Usager de la grève*”(P. 135, Edition du Seuil, 1957)《罢工使用权人》: “une *rationalité* linéaire étroite……”。

照片——震惊

塞沃(Geneviève Serreau)在她有关布莱希特的书里,提到《竞赛报》上的一张相片,照片上可见到危地马拉某派成员被处决的景象;她很正确地指出这张相片本身并无可怕的地方,恐怖的是因为我们是在我们的自由世界里看到这张相片;奥赛美术馆有一项“相片——震惊”展览,确切地说,其中很少有相片会令我们震惊,似是而非的,这个展览证明了塞沃的观感很有道理——摄影师光为我们意指恐怖,并不足以让我们感到恐怖。

搜集在这个展览的大部分相片(的目的),是要对我们造成冲击,但却不能达到任何效果。正因为摄影师在构组其主题时大方地替代了我们:他几乎总是过于**构建**地展现我们的恐怖,借对比或者相近,在事实上加上刻意的恐怖语言:例如其中有一张照片将一群士兵和一片骷髅并置;另一张向我们呈现一名年轻军人,正看着一副骷髅;而另一张捕捉到一排被判刑的囚犯,正与一群绵羊交错而过。然而这些相片都太技巧性,竟没有一张可以触动我们。这是因为面对它们,我们每次都被剥夺了我们的判断力:别人已为我

们颤栗,为我们思考,为我们判断;摄影师什么也没留给我们——除了知性默认的普通权利:我们只有通过技术上的兴趣与这些影像结合;这些相片背负着艺术家自己过多的指示。对我们来说,便没有任何故事,我们无法对这个合成养份进行再发明,因为这养份已完全被它的创造者吸收了。

令人震惊与讶异的是,其他摄影师,也犯了同样原则的错误;例如他们竭尽心力,以十分灵敏的技巧捕捉一个罕见动作的瞬间极点,如足球队员的扑倒动作,一名女运动员的跳跃或一栋鬼屋里的悬空物。可是这些景象虽是直接的,且毫无对比元素的组合,却仍显得太过构建;其唯一捕捉的瞬间显得毫无根据,太过刻意,出于累赘语言的放任,而这些巧妙的影像对我们毫无意义;我们对其感受的兴趣不高于阅读相片的短瞬片刻:没有回响,没有骚动。我们的接收急速封闭在一纯粹的符号里;景象完美的可读性与其**成形方式**(mise en forme)使我们无法深入接收影像的惊动面;相片既已缩减到纯语言的状态,便不能再吓坏我们。

画家们也曾同样要解决这动作极限的问题,不过他们的处理就比较能令人认同。例如帝国时期的画家必须重现瞬间景象(马前腿直跃而起,拿破仑正举臂伸向战场等等),为动作留下充分发挥的符号,以表现不稳定感,可称之为**神示动作**(numen);这是一个姿态的庄严冻结,但很难在时间的流动中定位;这不可捉摸的片刻呈静止状态,并达到的升华作用——后来在电影中称为**上照**(photogénie)——正是艺术起始的地方。这轻微的惊动场面,如马匹夸张地直跃而起,拿破仑皇帝停在不可能的手势中,这种固执的表情,

也可称作修辞,它为符号的阅读增添了一种扰人的赌注,将影像的读者卷入视觉性超越知性的惊讶中,因为确切说来,固执效果将读者的注意力扣在景象表面,扣在其视觉的抗拒,而不是在其立即意义。

大部分展出的照片——震惊都是虚假错误的,正因为它们选择了一种介于表面事实,与提升夸大事实间的中间状态:就摄影而言太具意图,就绘画而言太过精确,所以错失了表面的惊动,同时也错失了艺术的真实性——艺术家想从中制造纯粹符号,却不认同基本上应给这些符号一些暧昧性,一种厚度的滞留。所以很逻辑的,展览(其原则仍值得赞许)中唯一的相片——震惊可能正是一些通讯社的相片,它们袭击到的事件进现在其固执中、在其表面中,就其钝性的明显中。被枪毙的危地马拉人阿端·马尔基(Aduan Malki)未婚妻的悲恸,被暗杀的叙利亚人,警察高举的警棍,这些景象足以惊人,因为第一眼看到它们时觉得很奇怪,几乎显得平静,不及它们的图说描述:它们的视觉效果被减弱,不具有注重结构的画家所不忘添上的神示动作(且具有充分的理由,既然是绘画)。没有诗歌也没有解释,这些影像的自然,迫使观众进行猛烈的质疑,将他推上判断之路,他必须自己构思其判断,不会被摄影师的全能存在所阻扰。因此这里关系的是如布莱希特所呼吁的,批评的涤化,而不是如主题绘画的感情净化——这里或许可以重新找到史诗与悲剧这两种类型。表面的摄影引入恐怖的惊动,而不是引入恐怖本身。

两则青年剧场的神话

如果从最近一场青年剧团的比赛来研判,青年剧场狂热地继承了前辈的神话(如此一来,两者不知该如何区分)。例如大家知道在布尔乔亚戏剧中,演员被他所扮演的角色所“吞噬”,表现得像为真正的热情烈火所燃烧。应当不计代价地“沸腾”,意即同时燃烧又溅洒;因而有燃烧的潮湿形式。在某出新戏中(曾得到一个大奖),两位男搭档溅洒了各种各样的液体,泪水、汗水和口水。他们给人一种好似参与了一项可怕的生理学工程的印象,一种内在肌理的畸形扭曲,激情仿佛是块湿透的大海绵,任剧作者无情的手挤压。这种发自肺腑的风暴的意图颇易了解:其目的是为了“心理”成为一种量的现象,迫使欢笑与伤恸采取简单的度量形式,好让热情也变成像别的东西一样的商品,一件交易品,可安插到交换的数量系统中:我付钱给剧院,作为回报的,我要求一种非常可见,几乎可计算的热情;演员如果付出够多,大显身手,他若知道如何在我眼前确实地锻炼他的身体,假使我不能对他费的劲有所怀疑,那么我就会宣布这位演员很杰出,向他表达我的欢愉,因为我把我的钱押在

一位天才身上,天才没有把钱偷走,却以货真价实的泪水和汗水加倍地还给我。燃烧的利益是经济层面的:作为观众,我花的钱总算得到可控制的收益。

当然,演员的燃烧可以有精神层面的辩护、自炫——演员将自己交给剧场的魔鬼。他自我牺牲,任其扮演的角色吞食他的内心;他的慷慨大方,他的献身艺术,他的体力训练,都值得褒奖;人们为了这场肌肉的苦力向他致谢,而当他筋疲力尽,耗空了所有的体液,谢场时,人们就像为禁食或举哑铃破纪录者一般,为他鼓掌、喝采,并私下建议他好好进补一番,以恢复其内在的体力,调节那先衡量了我们向他买的热情所蒸发的水份。我不觉得任何布尔乔亚观众能经得起如此明显的“牺牲”诱惑,我还认为一位在台上会哭、会流汗的演员,一定能占上风:因为他实际付出的劳力可以暂时终止更严苛的评论。

另一个布尔乔亚剧场遗产的厄运——是关于新发明的神话。经验老道的导演以此奠定名声。某一青年剧团在演出《女店主》(*Ia Locandiera*)^[1]时,每一幕都让家具从天花板上降下。它很明显地出人意表,大家都为这个发明惊叫:不幸的是它完全没有用,这显然是江郎才尽的花招;既然人们今天已经极尽所有摆置布景的人工步骤,既然现代主义和前卫艺术已让我们看饱了在不拉上布幕抢换布景的情境,如一个跑腿上来——最高的大胆作风——当着观众的面摆放三张椅子和一张躺椅,最后可以动脑筋的自由空间就剩下天花板了。这个方法毫无原因,只是纯粹的形式主义,但没关系,在布尔乔亚观众眼中,导演艺术只不过是一

种追求新发明的技巧,而有些“推动者”在这些要求方面非常自负——他们只会发明。如此,这些剧场又基于严酷的交易法则:导演的付出要突出,而每一位都可以控制他的门票收益,这两点是必要的而且已足够了——由此而有一门赶得最紧的艺术,所以表现为一连串的不连续——所以可计算——的形式上之成功。

如同演员的燃烧,“新发明”有它无关紧要的辩护:人们试着为它的“风格”保证:把家具从天花板上降下来,或可呈现一种放肆的操作,与活泼不敬的气氛配合。这种气氛,传统上是归于艺术喜剧(*commedia dell'arte*)^[2]的。当然,风格几乎总是一种借口,用以规避戏剧的深入动机:赋予一出哥尔多尼(*Goldoni*)的喜剧以纯粹的“意大利”风格(滑稽可笑的动作、模拟动作、鲜艳的色彩、半遮脸的面具、腿滑半圈的敬礼及伶俐的修辞)。这即使廉价,也遵循作品的历史社会内容,是平息公民关系的尖锐冲突,一言以蔽之,也就是蒙骗。

“风格”对我们布尔乔亚舞台造成的伤害是永远道不尽的。风格辩护一切,豁免一切,尤其是豁免历史的沉思;它把读者封闭在纯粹形式主义的奴役中,使得“风格”的革命成为形式上的:前卫的导演就是勇于以一种风格代替另一种的(而从不与戏剧的真正内容进行接触),像巴罗(*Barraut*)^[3]在《奥瑞斯提》(*l'Orestie*)中,把悲剧学院主义转变成了黑人节庆。但这无足轻重,以一种风格取代另一种,并无任何增益:爱斯鸠罗(*Eschyle*)^[4]为非洲班图族作者所犯的错,不会少于依斯其勒为布尔乔亚作者。在戏剧艺术

中,风格是一种逃避的技巧。

注 释

[1] 为意大利喜剧作家哥尔多尼(Carlo Goldoni, 1707—1793) 1753 年的作品。

[2] 艺术喜剧为 16 世纪盛兴于意大利的喜剧形式,后盛行于全欧;其主要特色是先以一脚本为准,而台词则在演出时即兴编造。剧情通常复杂而荒谬,人物则是固定样板角色,戴着特定面具,所以观众可立即将之归入其典型。

[3] 巴罗(Jean-Louis Barrault, 1910—1994),法国著名电影、戏剧演员及舞台导演。1955 年曾导演《奥瑞斯提》一剧。

[4] 爱斯鸠罗(Eschyle, 公元前 525—456 年),古希腊悲剧诗人,《奥瑞斯提》为公元前 458 年推出的三部剧之一,一般认为是其登峰造极之作。

蓝色指南

蓝色指南^[1]几乎不知风景的存在,只知道在山水画伪装下的风貌。只要地面不平,就有图画。我们在此再次发现中产阶级对山峦的促销,还有古老的阿尔卑斯山神话(自它回溯到 19 世纪),纪德(Gide)曾正确的将这神话和赫尔维蒂——新教徒(Helvetico-Protestant)道德牵连在一块儿,并且一直发挥一种文化狂热及清教徒复合体的功能(通过清新的空气重生,见山巅则省吾身,攀登巅峰是公民道德等)。在由**蓝色指南**提升到美学存在的观点中,我们很少发现平原(只有当它们被指述为肥沃时才得到救赎),遑论高原。只有山岭、隘道、峡谷、湍流才有通道抵达旅游的万神殿,也许是因为它们似乎鼓励了一种努力和孤独的道德。根据**蓝色指南**,旅游是一种节省劳力的调整方式,足以轻易替代提升道德的步行。这在它本身意味着**蓝色指南**的神话学要回溯到上个世纪。在那个历史阶段中,中产阶级正沉浸于**购买努力**的新安乐状态,只忙着撑持着它的形象与要素而不会感觉它的不良作用。因此在前述分析中,它相当符合逻辑而又愚蠢地,是无品味的风景,缺乏宽阔感和人性

诉求,它的垂直向度,与旅游的喜悦大相径庭,反而符合它的利益。最终,指南会很冷静地写道:“这条路变得非常如诗如画(隧道)”:再也没有人看见任何东西。但这并不重要,因为隧道在这里已经变成山的完整象征;这是一种经济上的安全,它稳定地足以令人不再担心它的零售价格。

正如陡坡受到过分的强调,使得它排挤了其他所有的风景,因此国内人们的生活也消失,以成全它里程碑上独有的利益。对**蓝色指南**而言,人只以“类型”存在。例如,在西班牙,巴斯克人(Basque)是冒险犯难的水手,地中海东岸地区的人民是乐观的园丁,卡塔卢尼亚人(Catalan)始终是灵光的生意人、卡他布里人(Cantabrian)则是感情丰富的高地民族。我们在此再度发现本质思考上的病态,它存在于人类每一种中产阶级神话的底层(这就是我们为什么老是想起它的理由)。西班牙的种族现状因此变成大古典芭蕾,一出纯净漂亮的即兴喜剧,它未必如此的类型学便掩盖了情境、阶级与职业等的实际情况。对**蓝色指南**而言,人只在火车上以社会实体存在,他们在那儿感觉到一个混合程度“严重”的第三阶级。除此之外,他们只是一种引介,他们构成了一种眩目迷人的装饰,意图要包围这国家的核心部位——它的地标搜集。

假如排除荒野的狭谷,那地方适合做心灵的狂喊,根据**蓝色指南**,西班牙只有一种空间,它越过几个莫可名状的洼地织起一个绵密的网,包括教堂、教区会、祭坛、十字架、神坛帷幕、尖塔(通常是八角形的)、雕刻群像(家庭与劳力)、罗马风格的门廊、教堂中殿,以及如真人实像的耶稣钉死在

十字架上。可以见到的是,所有这些地标都是宗教性的,因为从一个中产阶级分子的角度而言,想要了解非基督教和罗马天主教的艺术史,是不可能的。基督教义是各种观光事业的主要分配,你可以只为上一次教堂而做一次旅游。在西班牙的情况中,这种帝国主义是荒谬可笑的,因为天主教经常以一种粗野暴力的方式出现,而这已愚蠢地折损了回教文明的早期成就。科尔多瓦(Cordoba)的清真寺,其梁柱构成的奇妙森林,在每个角落被尖塔的大块石头所阻断,或巨大的圣母玛丽亚(佛朗哥所矗立),改变它积极掌握的地点的本质——所有这些,应足以使法国的中产阶级在一生中能瞥见一次世界上还有和基督教义相反的东西。

一般来说,蓝色指南映证了所有分析性的描述是无用的,这些描述拒绝了解释与现象学,它事实上并未解答一个旅行者在穿越乡间中“**真实而在时间中存在**”的路径时,会扪心自问。光是选择地标,会在瞬间出现压迫土地及群众的现实,它并未对当下此刻的任何问题提出任何解释,亦即不具历史意义。其结果是,地标本身便难以解码,因此就无意义了。等待观赏的东西因此经常是在消逝中,而指南凭借所有神秘化过程中常见的操作方法,变成它所要宣传主旨的相反物,也就是盲目的媒介。蓝色指南凭借将地理缩减成无人居住的地标世界的描述,表达了一种对部分中产阶级而言已告陈腐的神话学。无可置疑地,旅游已经变成(或再度变成)一种奠基于人类现实而非“文化”的诉求方法:同样地(也许像在18世纪吧),旅游的主要对象是日常生活,今天即使是门外汉会问的问题,也是以社会地理学、

城镇规划、社会学、经济为架构的。但对于**蓝色指南**,旅游依然依据一个被部分取代的中产阶级的神话学,这学说将艺术假定为文化的基本价值,但只将它的“丰富”与“珍贵”视为物品安全无虞的累积(比较博物馆的建立)。这个行为表达出一种双重的冲动:要掌握一个越灵妙越好的文化借口,并将这个借口保留在一个可计算及可获得的系统,这样任何人就可以随时解释难以言喻的东西。毋庸待言,这个旅游的神话变成远远过时的,即使在中产阶级群中亦复如此,我想假如你将一本新手册的准备工作托付给“L'Express”的女编辑或者《竞赛报》的编辑,尽管结果可能仍令人置疑,我们仍可看见不一样的国家:在安克蒂尔(Anquertil)和拉鲁斯(Larousse)^[2]的西班牙之后,便是西格夫里德(Siegfried)的西班牙,然后是弗拉齐(Fouraseie)的西班牙。注意在**米其林指南**(Michelin Guide)里,洗手间和叉子的数目显示高级餐厅的出现,它们如何与“艺术的古玩”竞争:即使中产阶级神话也有他们的地质学差异。

在西班牙,闪烁及陈腐的特性指述,确实是最适合**指南**给予佛朗哥的潜在支持。除了正统的历史性解释外(内容既稀少又贫乏,因为大家知道,历史并不是什么好的中产阶级),在这些解释中,共和党人总是在掠夺着教堂的“极端分子”——但不打圭尼卡(Guernica)的主意——然而优良的“国家主义者”则相反地花时间在“解放”上,只依靠“熟练的策略性操作”与“抗敌的英雄式成就”,使我提及一个精彩的神话借口的萌芽,亦即国家**兴盛**的结果。不用说,这种兴盛是“统计的”与“全球性”的,或者更正确地说,是“商业化”

的。**指南**当然没有告诉我们,这份兴盛成果是如何分配的:也许就**阶级**而言,因为他们认为可以告诉我们,“这个种族的严肃与耐心的努力,也包含了它在政治体系的改革,以达到经由忠实应用秩序与阶级的完善原则的新生”。

注 释

[1] 阿西特世界指南(*Hachette World Guides*), 法文名为“蓝色指南”(Guide Bleu)。

[2] 拉鲁斯为法国辞典及百科全书的编纂者。

明 见 之 士

今天的报界都主张专家政治,而我们的周刊便是个真正主管**意识与建言**的行政基地,就像耶稣会最盛行的时代。这关系着一种现代道德,不是科学解放的道德,而是经科学保证的,人们从中获得了的不是博学、智者的意见,而是专家的意见。于是每个人体器官(因为必须具体做起)都有他的技术师,既是宗教也是崇高的智者:口腔有高露洁(Colgate)的牙医,流鼻血有“大夫,回答我”的医生,皮肤有力士(Lux)香皂的工程师,灵魂有多明我教会的神父,而心,有女性报刊的专栏信箱作者。

心是个女性器官。要治疗心,就须在道德方面具有和妇科生理学方面的特别专长能力。所以女咨询者能胜任此工作,是靠她在道德心病科的知识总合;不过这里她还需要性格方面的天赋,众所周知,这是法国业者的光荣标志(如与美国的同行相比):具有长久的经验,意指已达到可敬的年龄;与永远年轻的心,以指明她有权问津科学,这两者需相结合。心的咨询,使女士因而属于一种魅力十足的法国人典型,即乐善好施而忧郁易怒者,富有健康的坦诚态度

(甚至会怒斥严责),有敏捷伶俐的答辩能力,有灵犀的智慧但也信任别人;其科学知识是实在的,然而谦虚地隐藏着,将向来有布尔乔亚那值得争讼的道德秘诀理想化;这芝麻开门即是常理。

在专栏信箱希望将女性咨询者的部分呈现给我们时,已将各种情况小心翼翼地剥除:好比在外科医生无私的手术刀下,病人的社会出身都慷慨地放入括弧内,同样的,在女性咨询者的眼里,询问者都被简化为纯粹的心脏器官。定义她的唯有她的女性身份:社会情况在此被当成无用的附带现实,可能会对女性纯粹本质的治疗造成干扰。唯有男人,因是女性以外的种族,形成**建议**中就符号逻辑而言的“主题”(所谈论的内容),他们才有社会权利(一定得如此,因为是他们赚钱);因此可以为他们定位一片天空:通常会成功的工厂主管的天空。

爱心信箱里的人是照一种基本上为司法性质的分类学所复制:没有一点浪漫主义,或丝毫没有现实生活经验的探询,而是紧随本质的稳定类别,即**民法法典**的类别。故女人世界被分作三大等级,各有不同的地位:puella(处女)、conjux(妻妾)和 mulier(未婚女性,或寡妇,或奸妇,总之目前独居,且已有经历)。相对之,有此其外的人,即抗拒者或威胁者:首先有 parentes(父母),拥有 patria potestas(家庭主宰权力);其次有 vir^[1],丈夫或男人,也掌有屈服女性的神圣权利。这已足够看出纵然有浪漫的排场,心的世界并非即兴产生的:它总是尽可能复制早已固定的司法关系。即使当**信箱**的投信人以最令人心碎、最无知的语调说我时,也

肯定以一小部分固定成员的加盟而存在,名之为家庭体制的成员:信箱公设**家庭**,同时却又像自认为有解放的任务,也暴露家的无尽争讼。

在这本质的世界里,女人的本质是受威胁的,有时是被父母,更常是被男人;针对两种情况,合法婚姻都是拯救之道,是解除危机的方法;不管对付的男人是奸夫,或者勾引者(其威胁甚至很暧昧),或负心人,结婚总是这占有的社会契约的万灵丹。可是目标一旦固定,万一有所耽搁或毁约(就定义而言这正是**信箱**着手的时刻),便不得不采取非实际的行为作为补救:**信箱**对抗男人的攻击或抛弃所采取的预防措施,以使挫败升华,或者以牺牲的形式使挫败圣洁化(保持缄默、不去想、乖顺、盼望),或者于事后将挫折化为一种纯粹的自由(保持冷静、工作、嘲笑男人、与女伴们同心协力)。

这样,尽管表面上自相矛盾,信箱的道德假设是**女人**只处于寄生附属的状态;唯有结婚,从法律观点命名,才使**女人**存在。这里我们又见到与古代闺房(gynécée)^[2]相同的结构,闺房乃定义为一种封闭的自由,在男人从外向里看的眼光下存在。**爱心信箱**比以往更加稳固地奠定**女人**为特别的动物种类,一批寄生群,保有自身内在的运动反应,可是其振幅微弱,总是一直被引至保护者分子(vir,男性)的定点。这种寄生主义在**女性**独立的声声号角下仍保持原状,当然引致了全然的无力感,无法向真实世界敞开胸怀:在其能力的幌子下——且可光明正大地公开其能力的局限——**女性咨询者**总是拒绝介入任何看来已超越**女人心**本身功用

的问题；其坦诚度腼腆地止步于种族主义或宗教的门槛前；这是因事实上她构成了一种具有确切使用法的预防措施；她的角色是帮忙注入一种墨守成规的屈从道德：人们把女性潜在的解放定在**女性咨询者**身上：根据她，女人是间接通过第三者才有自由可言。建议表面的自由，免去了行为的真实自由：在道德上仿佛稍作放松，以便更稳当地拉紧社会构成的信条。

注 释

[1] *puella, conjux, mulier, patria potestas, vir* 均为拉丁文。

[2] *gynécée* 原为古希腊人家中的女子宅寓。

罢工的使用权人

有不少人依然认为罢工是件可耻的事；换言之，罢工不只是错误、混乱、无序，或不法行为，而且是道德上的罪行，不可容忍的行径。在他们眼中，这是扰乱**自然**。不可容许的，引起公愤的，离经叛道的，这是《费加罗报》某些读者对最近一次罢工事件的看法。确切地说，这是始自复辟时代^[1]的用语，表达了当时深切的心态；就在那个时代，刚掌权不久的布尔乔亚阶级，施行**道德与自然**间的融合，将其一作为另一者的保证，由于担心要将道德自然化，他们便把**自然道德化**，佯装将政治秩序与自然秩序混淆，所得结论是人有责任护卫社会，因此宣布所有对社会结构法怀疑者都是不道德的。对查理十世的行政官，正如对今日的《费加罗报》的读者，罢工基本上就如同对道德化理性规定的一项挑战——罢工，就是“愚弄大众”。换言之，与其说是触犯了市民合法性，无宁更是违反了“自然”合法性，是侵犯了布尔乔亚社会的哲学基础，这种道德与逻辑的混合，便是**常理**。

也因为这点，公愤源于不合逻辑：罢工引起公愤，因为它干扰了与它无干的人。受苦反抗的是理性：这因果关系，

直接、机械化、似可以计算,我们已看到它在布热德先生的言词中是作为小布尔乔亚逻辑的基础,被扰乱的正是这个因果关系;果不可理解地分散,远离了因,逃脱了因,这是令人无法忍受而震讶的。与人们认为的小布尔乔亚梦想相反,这个阶级对因果关系有个专横而敏感的观念;其道德基础绝非魔幻的而是理性的。只是,这是一种狭隘线性的理性,几可建立在因与果的数字对应上。这种理性缺乏的,显然是复杂功能的观念与理解的想像力,理解决定论时间之错隔,及事件的相互关联性,这几点便是物质主义传统在全体性(totalité)的名义下所系统化的。

限制结果须划分功能。人们起码可想像“人”是团结的;所以反对的不是人对人,而是罢工者对使用权人。使用权人(又名**一般人**,其总合有一无辜的名称,**人民**——我们已在玛甘宁先生的词汇中见过这些),使用权人是个想象的人,似可说是代号人物,因此他有可能解除“果”那具有感染性的扩散作用,以稳固维持缩减化的因果性,据之人们才能够心安理得地理论。布尔乔亚的理性,先为工人的一般情况勾勒出一个特别的身份,如此便切断了社会的流通,以恢复有利于布尔乔亚本身的孤立;而罢工正是针对布尔乔亚的孤立,欲揭穿其谎言:罢工抗议的是刻意对它来的。使用权人、一般人、纳税人因而就是字面而言的**角色人物**,换言之是根据因的需要而升级至表层角色的演员,其使命是保持社会各基本单位本质类型上的分离。众所周知,这曾是布尔乔亚革命首要的意识形态原则。

事实上,我们在此又碰到一种反动心态的结构特色,即

将全体打散为个人,而个人打散为类型。如同布尔乔亚剧场对待心理精神上的人,使老者与青年、戴绿帽的丈夫与情夫、神父与世俗者陷入冲突,同样的,《费加罗报》的读者也如此对待社会上的人:使罢工者与使用权人对立,将世界组织成剧场,将人类全体抽离为个别演员,使这些任选的演员在一个象征的谎言中对质,这象征佯装,认为部分不过是全体的一种完美浓缩。

这一点具有神话化的技巧,在于尽量使社会的紊乱形式化。例如,布尔乔亚市民说他们不担心罢工是谁对谁错——他们先划分了果,以便孤立出与他们有关的那个果,然后他们声称对因并不感兴趣:罢工被减化为一孤单事件,减化为一个现象。故意忽略不去解释,以便更能显示其耻辱。如同公共服务业者、公务员也被抽离出劳工大众,仿佛这些工作者的受薪阶级身份以某种方式被吸引、固定,然后被升华至他们职责的表层。这样,淡化对社会情况的关心,能够回避现实而不放弃直接因果性的幻相,这因果对布尔乔亚而言仅始于方便让它出发的地方;如同市民忽然发现自己被缩减为使用权人的纯粹观念。同样的,可动员的法国青年,一早醒来发现自己蒸发、升华为纯粹的军人类型,人们佯装理直气壮地把这类型当作普遍化逻辑的**自然起点**;军人身份因而变成一个新因果律的无条件始源,从此想再越出其外,就成了妄想;因此若对这个身份持异议,绝不可能是一般先决因果(市民的政治意识)的果,而只是从因的新逻辑系列出发后的意外产物:就布尔乔亚的观点来看,一名士兵拒绝出征只可能是煽动者所为或喝多了酒,仿佛

这个举动没有其他更好的理由存在；这种布尔乔亚的想法，实际是愚蠢与恶意平分秋色，因为很明显的，对某一身份的怀疑只能特意在一个意识中找到根基和养分，意识与该身份之间依然保持着距离。

这关系到本质主义造成的一种新祸害。所以合乎逻辑的，面对本质与部分的谎言，罢工建立了整体的出路与真理。它意指人是整体的，他所有的功能是互相关联的，使用权人、纳税人和军人的角色就像薄弱的堡垒，无法对抗事件的感染，而社会上每个人均与其他人有关联。布尔乔亚抗议罢工干扰了他们，却因此证明社会功能的内聚力，而这也是罢工的目标所要表明的；似是而非者，是小布尔乔亚人士要求他们**自然的孤立**，而这同时，罢工却使得这孤立必须屈从其隶属关系的明显真实。

注 释

[1] 指法王查理十世(Charles X, 1757—1836)于兰斯(Reims)登基后的时代(1825—1830)，恢复旧王制传统，加强反动专制政策，以致引起1830年巴黎市民的革命，他只好让位给孙儿，接受路易·菲力浦摄政，并自我放逐。随着他的退位，真正结束了法国波旁王朝的统治时代。

非驴非马的批评

我们能够在《快讯》的前几期,读到(匿名的)批评家的行业信心,这真是一篇持平的雄辩佳作。它的理念是,批评必须“既不是一场室内游戏,也不是一种市政服务”——这表示它必须既非反动的又非共产党,既非无偿的又非政治化的。

我们面对一种以双重排外为基础的机制,它大部分和我们已经多次触及的、列举的狂乱有关,而我认为可以将它广泛地定义为具有一种小资产阶级的特性。你用天平来衡量所有方法,你以自认为最好的方法在天平两端堆叠它们,这样你就会看似成为一个难以揣测、衡量的仲裁者,被赋与灵性,具有理想性,因此是公正的,就像在称重时作为量度的横杆一样。

这种会计作业中不可避免的误差,主要在于措辞的道德性。根据老式恐怖分子的策略(你无法随心所欲地逃离恐怖主义)——命名的同时便加以判决,这些字眼因预设的有罪判决而确认,自然地天平上显重。例如,文化与意识形态相反。文化是高贵、普遍的东西,在社会选择的范围

外,文化是没有重量的。而另一方面,意识形态是党派的产物:所以在天平上完全无法相比!两者都在文化的严格注视下遭到拒斥(却不了解文化在上项分析中,也是一种意识形态)。各种事件显示,似乎天平的一端是沉重、瑕疵的字眼(**意识形态、教义问答、激进好战**),刻意要满足天平的可耻游戏;而在另一边则是轻盈、纯洁、精神性的字眼(**冒险、激情、威武、美德、荣誉**),它们因神授的权力而显得高贵,因规避卑劣的法则而升华,这些字眼是靠谎言的不当计算而运作。后一族群具有告诫前一族群的功能——我们有罪恶的字眼,我们也有裁判罪恶的字眼。毋庸赘言的是,第三者的高尚道德不可避免地引出新的二分法,简单得一如你想以复杂之名揭露其内容。确实,我们的世界受限于一个变通的法律;但可以确定的是,这是一种没有法庭宣判的分裂;法官得不到救赎:事实上他们的确是共犯。

此外,看看这个**非驴非马**的批评又进出什么东西,便足以了解它站在那一边。即使不再谈论超越时代的神话——一种不朽“文化”的核心诉求(“一种历史不衰的艺术”),我也在我们**非驴非马**的教条中,发现两个中产阶级神话的权宜之计。第一个存在于自由的概念里,诠释成“拒绝预设的判断”。现在文学的评断总是由一个大整体来决定,文学本身只是一个部分,而系统的缺乏——特别是当它成为一种良心专业——源自一套非常明确的系统,它是一种非常普通的中产阶级意识形态类型(或者如我们的匿名作家所说的,文化的类型)。甚至可以说,当一个人争取他的原始自由,那么他的从属关系就最不会引起争论。你可以无惧地

向任何想做出无邪批评的人挑战,而且免于任何系统性的裁决:**非驴非马**大队自己投入一个系统,却未必是那个他们宣誓效忠的系统。你不能没有一点人与历史、善良、邪恶、社会……等的概念就想批评文学:即使最简单的**冒险**这个字眼也被我们**非驴非马**的批评家灵活地运用,加以道德化,以对抗那些肮脏的系统,而这些系统“并未引起任何惊讶不解”,好个继承,好个宿命,好个例行公事!任何种类的自由,总在最终重新整合出一种已知的相关性,而它不过是一种**预设**。因此对批评家而言,这自由并不是要拒绝赌注(不可能!),而是要不要将他的赌注公诸于世的问题。^[1]

在文中的第二个中产阶级症状,是指陈作家的“风格”为文学的不朽价值。然而,没有人能躲过历史的质疑。连好作者也不例外。风格被精确地标明为文学批评的价值,而在部分重要作家已经攻击了这个古典主义神话的最后堡垒之际,还要以“风格”之名说东道西,显然是要表现一种拟古主义:不,再一次回归“风格”并不是什么冒险!在《快讯报》的后续一期里有较好的评见,它刊登了罗伯·格里耶(A. Robbe-Grillet)的一则相关抗议,他抗议对斯丹达尔(Stendhal)^[2]的魔力诉求(“读起来就像是司汤达”)。风格与人性的某种结合[例如在《安托法国》(*Anatole France*)],也许再也不足以作为“文学”的基础了。更令人担心的是,由太多虚假的人工造作出来的“风格”,最终已经变成某种**预设**的怪异产品:无论如何,它是一种作家名声里的价值,这作家在静待中肯的批评。自然,这并不意味,文学可以不需要某些形式上的策略而存在。不过,在对**非驴非马**的批

评家表达一定的敬意之下,他们仍是双边领域的高手,其中代表着神圣的超越,**好作品**的相对未必是**烂作品**:今天它可能只是不好不坏的**写作**罢了。文学已经步入一个困难、受限而短命的处境里。它所护卫的不再是它的装饰,而是它的外皮,我很担心新的**非驴非马**的批评已经落后了一季。

注 释

[1] 引自帕斯卡(Pascal)的赌注。

[2] 斯丹达尔为法国小说家及评论家。

脱 衣 舞

脱衣舞——至少巴黎的脱衣舞——是奠基于一冲突与矛盾之上：女人在脱到全身赤裸时，就失去了性感。因此可以说，在某种意义上，我们面对的是一种恐惧的景象，或者是恐惧的伪装。仿佛在这里，色情只不过是一种美味的恐惧，进行它的仪式象征，只是为了同时唤起性的概念和它的魔咒。

只有在脱衣服的这段时间里，才使得观众变成有窥淫狂的人；但像许多已神秘化的景象一样，这里的装饰、道具和老套形式介入，以便与当初刺激的意图矛盾，最后将它埋藏在无关紧要中：邪恶已被广告成最佳的阻碍和驱逐的凭借。法国的脱衣舞似乎起源于我稍早所说的“假人造奶油”，它是一种神秘化的方法，包括为公众注入一点邪恶的因子，然后就把它投入永远免疫的良善道德中：一点色情主义的成份，受到这种表演所奠基的情境所强化。它事实上已被吸收到一个令人安心的仪式行为里，它否定了肉体是疫苗或禁忌，并限制及控制了这种病症或罪行。

因此，女人的身上就会有一大堆遮掩物，而且与她假装

要脱光的程度成比例。异国风味是这些障碍中的第一个,因为它总是以一种僵硬的形式,想要将身体虚拟到传奇或浪漫的爱情世界中:一个中国女人配以鸦片烟管(“中国风味”中不可或缺的象征)、一个轮廓有致的荡妇带着一个巨大的烟嘴、一个威尼斯风味的装饰必定要有平底船,一件有驳蓝色的衣服、一个小夜曲的歌手:这些都预设从一开始就使妇女变成伪装的成品。脱衣舞的尾声就不再是把某种潜藏的深处拖进灯光之中,而是经由不协调与人为做作的衣服掩饰,象征赤裸是女人一种**自然的**衣装,它到最后会累积成重获一种肉体完美纯洁的状态。

音乐厅的传统道具,在这里一成不变地齐聚着,结果使它袒露的身体更遥远,并且迫使它进入众所周知的、无所不在的仪式:毛衣、扇子、手套、羽毛、网状袜。简而言之,所有的装饰品系列,经常使人体回归到奢华的物品分类,并带给男人一种神奇的舞台装饰的情绪。女人被羽毛或手套遮掩,已经成为音乐厅里格式化的元素,而像这样的遮掩物体,不再是未来真实的脱衣舞技的一部分。羽毛、皮革和手套等继续发挥神奇的特性,即使会被取代,也还会被女人穿在身上,给她一种有如漂亮贝壳的全面性回忆,因为不言而喻的,整个脱衣舞的本质是一件最原始的、最初的衣服:倘若后者不确实,例如中国女人的例子或穿毛皮衣的女人,它稍后的裸体就仍然是不真实的、平滑的以及封闭的,像个美丽的溜滑物品,从人们使用的奢糜中撤离:这是镶着钻石和亮片的脱衣舞娘兜裆布中,潜藏着的意义,也是脱衣舞的最终美感。这最终的三角物品,借由它纯洁与几何的形状以

及坚固闪亮的质料,阻隔了通往性感之路,有如纯洁之剑,必然在最后驾驭女人回到矿物质的世界,那里的石头是绝对对象中不可辩驳的象征,本身毫无目的。

和一般偏见相反,脱衣舞的伴奏音乐从头到尾都不是色情的。可能正好相反:微弱起伏的节奏是用来驱逐对动作单调的恐惧。它不仅给这个表演一种艺术的借口(脱衣舞表演的舞蹈部分一直是很“艺术”的),但最重要的是它变成最后一道障碍,而且最具效率的是:组成仪式性动作的舞蹈,已经被观赏了上千遍,像化妆品一样地配合着动作,它掩藏起裸体,并且在过多却实在的姿势光景下,压抑了这个场景,因为转变成赤裸的行为在这里被贬低为一种在不可能的背景前完成的寄生虫似的行为。因此我们看到脱衣舞专业人员以一种令人惊叹的自在包裹住自己,这就是他们的衣服,让他们事不关己,给他们一种像是熟练的开业医师冰冷的、漠然傲慢地逃匿于他们技巧上的自信:他们的技术像件外衣一样罩住自己。

所有这些关于性的谨慎驱魔术,可以**相对于**业余脱衣舞的“流行比赛”方式:在那儿,“初出道者”在几百名观众前宽衣解带,而不必求助,或拙劣地求助于魔术,这无疑地会将它的色情魔力恢复到这个场面中。我们一开始就发现,很少有中国女人或者西班牙女人,没有羽毛或皮衣(明显的衣装,普通的外套),以绝少的伪装当成出发点——笨拙的台步、粗俗的舞蹈,经常因为僵硬无助而受威胁,最重要的威胁来自“技术的”粗劣(排斥贴身短裤、衣服或胸罩),它给宽衣解带的动作一种意外的重要性,否认这个女人有艺术

气息以及拒绝被视为一种物品的权利,把她桎梏于虚弱与怯懦的境遇。

在红磨坊里,我们看见另一种驱魔的暗示,也许是典型法国式的,事实上并不是抹杀色情,而是驯服它:这些伙伴想要给脱衣舞一种令人心安的小资产阶级地位。首先,脱衣舞是一种**运动**:有一个脱衣舞俱乐部,举办健康的比赛,胜利者都戴上后冠并获得教导奖励(可以签约上体能训练课程)、一本小说[只能是霍格里耶(Robbe-Grillet)的《窥视者》(*Voyeur*)],或者有用的奖品(一双尼龙丝袜,五千法郎等)。紧接着,脱衣舞被视为一种**事业**(初出道者、半专业化、专业人员),也就是说可以进步到一种专业技术的自豪表现(脱衣舞者是技术性人员)。你甚至可以给他们一种工作上的神话般说辞:**职业**;有一个女孩是“表现良好”或者“非常称职地实现她当初的承诺”,或者相反地在脱衣舞的艰困路上“才踏出第一步”。到最终,竞争者总会在社会上具有定位:如模特儿、秘书(在脱衣舞俱乐部里,有很多人都是秘书)。脱衣舞在这里重新加入社会大众,让大家熟悉并且归隶中产阶级,仿佛法国人民非得以家用品属性才能理解色情表现,他们不像美国人(至少根据我们所听说的),他们遵循社会阶级无法抗拒的趋势,每周的运动节目给他们这个借口,而不是依靠魔咒般的场面本身:而这也就是脱衣舞在法国如何被国家化的过程。

照片与选举诉求

不少国会议员候选人,都用一张照片来装饰他们的选举海报。这个动作预设了照片有一种改造的力量,而且必须经过分析。基本上,候选人的肖像可以在他自己和选民之间,建立一种亲密关系。候选人不仅提供一种可供判断的程式,他也同时制造一种实际的气氛。以肖像学来表现一套日常的选择,一种穿着的方法、一种姿势。因此照片能够恢复选举的温情主义性质,选举的精英主义特质已被比例代表制及政党游戏规则破坏无遗(右翼用得似乎多于左翼)。照片仿佛变成语言的替代品,和社会整体难以言喻的缩影,它构成了一种反智的武器,并且意欲悄悄绑架“政治”(也就是说问题和解答的体系),有利于“**存在的方法**”,一种社会道德状态。大家都知道,这种对比法是布热德运动的主要神话之一(布热德在电视上说:“看着我,我像你一样。”)。

因此,竞选照片事实上是承认某些深沉而非理性的东西,政治并存。由候选人照片所传送的东西,并非他的计划,而是他深切的动机,他家中的所有成员、心理,甚至色情

的环境,在这种生活风格中,他既是个中产品,又是实例与诱饵。很明显的,我们大部分的候选人经过彼此相像,提供我们一种社会背景形式,家庭和乐的迷人景象、法律与宗教上的规范,暗示先天就拥有像周日弥撒、厌恶外国人、牛排与油炸马铃薯片、戴绿帽的笑话等中产阶级财产,简言之,也就是我们指的意识形态。不用说,选举照片的使用,预设了一种共犯结构:一张照片好比一面镜子,它要我们去读的是熟悉的、已知的;它提供给选民自己的相似性,但属于已厘清的、提升的、提升到一种极佳的形式。这种美化,事实上就是符合在宣传广告上放照片的定义:选民同时被表现出来且被英雄化,他被邀选举自己,衡量他将以实际的形体转换给予的权限:他正在指派他的“种族”。

因此受到指派的类型变化不会太大。首先有代表社会地位、体面的内涵,不论是乐观而锦衣玉食(如“国家主义”党),或者文雅而无趣的(M. R. P. 名册——基督民主党)。然后,是知识分子型的(事实上我们面对的是象征性的这一型,而非实际的一群人)——不论是否像中间偏右政党如:国家党(Rassemblement National)那样的伪装虔诚,或者像共产党那样“犀利”。在最后两种情况中,肖像学是用来象征思想和意志、思考与行动的例外结合——稍微眯起的眼神容许锐利的眼神穿过,它似乎在一场美梦中找到自己的力量,但却不停地发现障碍,仿佛这种情况中的理想候选人,完美地结合了社会理想主义和中产阶级的经验主义。最后一型其实只是“帅哥”型,他的明显优势是:健康和男子气概。偶尔也有候选人在这方面成功地占到上风,例如,候

选人在竞选宣传手册上的一面出现时,有如英雄帅将(穿制服),而在另一面则表现出一个成熟而男子气的公民,妻小都同时出现在照片上。因为在大多数的情况下,肖像学类型受到非常明显的因素影响——某个候选人被他的孩子包围(像所有拍照的法国孩子一样,卷发而装扮入时),另名候选人则是一名卷起袖子的年轻跳伞员,或者是一个胸前挂满吊饰的官员。照片在这里通过道德价值组成了一种名副其实的勒索,这些道德价值包括国家、军队、家庭、荣誉及无畏的英雄气概。

尤有甚者,照片的传统本身,充满了象征符号。一张大头照是在强调候选人的写实外形,尤其当他戴着审视的眼镜时。在那儿的每个部位都表达出洞见、庄重、坦白——未来的议长正光明正大地看着他的敌人、障碍、“问题”。更常见的是,四分之三脸庞的照片,暗示一种理想的凌越——眼光高贵地迷失在未来,它不是硬碰硬的,它翱翔,并且在别的领域上灌溉施肥,而任何领域则保持廉洁且不予定义的状态。几乎所有四分之三候选人的大头照,都是往上仰视,往超自然的光线中提升,凝聚它,并且将它提升到更高度人性化层次;候选人到达了情感升华的奥林匹斯高峰,所有的政治矛盾都在那里解决:阿尔及利亚的战争与和平,社会进步与资方的利润,所谓“自由”的宗教学校以及游说集团的分公司,右翼党与左翼党(反对势力永远被淘汰!)所有这些都和平共存于若有所思的注视里,高贵地巩固在现有秩序的潜藏利益里!

失去的大陆

有一部电影——《失去的大陆》(Continent perdu), 清晰地显示所谓异国风味的现代神话。这是一部有关“东方”的大型记录片, 其主旨是某种不明确的人种志探险, 很明显这是假的。故事中是偶然间, 三四名蓄胡的意大利人带队进入马来半岛。这部影片充满安逸, 其中万事万物都是天真无邪的。我们的探险家都是好人, 他们闲暇时以天真的游戏为乐: 他们玩弄随身的吉祥物, 那是只小熊(吉祥物在所有探险中都是不可或缺的——所有有关这类极地影片都有驯服的海豹, 所有的热带地区纪录片都有猴子), 或者他们滑稽地在甲板上打翻一盘意大利面。也就是说这些女人尽管是考古人类学家, 却不常在意历史或社会学的问题。对他们而言侵入东方, 不过是乘小船在碧蓝的海上, 遨游于阳光的国度。同一个东方, 今天已经变成了世界的政治中心, 我们在这里看到的世界是摊平的、平滑的、色彩炫丽的, 像张古老的明信片。

造成不负责任的方式是很明显的——为这个世界着色也是否定它的方法之一(也许在这时你应该开始探究电影

中的色彩运用)。所谓的“东方”，被夺走了所有内容，回复到单纯色彩。通过“形象”的魅力接受解体，等待电影中已准备要进行的诱拐行动。以熊为吉祥物和出现滑稽意大利面的理由是，我们工作室里的考古人类学家可以毫无困难地假定，东方在形式上是异国情调的。然而在现实中，却深刻地与西方相同，至少也是心灵学家思考上的西方。东方人有自己的宗教？别介意，这些变化不会影响理想主义的基本协调性。因此，每个仪式都变得既明确又不朽，只消瞬间，就能转变成刺眼的景象和一个假基督徒的象征。而即使佛教也不是完全不说基督教语言，因为它已经有光头尼姑(所有揭开面纱仪式的哀愁中的主题)，有向前辈道长下跪、忏悔的和尚，而且像在塞维利亚(Seville)，信徒前来以黄金包裹他们的神像，这又有关系吗？^[1]实际上，形式是最能强调所有宗教本体的东西；但在这里，这个本体并不是揭示他们的面具，而是给予他们一个坚定的基础，并且将他们归功于罗马天主教教义。

众所周知，有的说混合主义是基督教教派重大的同化技巧之一。在17世纪，同样的东方，它的基督教倾向，显示在《失去的大陆》，耶稣会会员朝向形式的全基督教，走了一段长路——于是出现了马拉巴尔(Malabar)仪式，这事实上是教皇所谴责的。这和我们的人种志学者所暗示的“万物归宗”是一样的：东方与西方，都是一样的，只有色调上的不同，它们主要的核心是一样的，那便是人向上帝的永恒要求，与由基督教教义控制关键的人性本质相比，是琐碎而又可能发生的地理因素。即使是傅奇，所有这些原始的民间

故事,它们的陌生,似乎明显地向我们指出,它们唯一的使命是“大自然”的图解:这些仪式、这些文化事实,从未与特别的历史秩序、一种明确的经济或社会地位相关,只和老生常谈的宇宙伟大中立形式相关(季节、风景、死亡等等)。如果我们谈到渔夫,所展示的绝不是钓鱼的类型,而是淹溺在色彩鲜艳的日落中而成不朽。那是渔夫的浪漫本质,表现出来的不朽情境不是在特定的社会里依据技术本位与收获的工作人员,而是男人遥远的、暴露在海洋中的危险,女人则在家中啜泣与祈祷。同样的情形适用于难民,影片刚开始我们看到一长排的难民,来到一座山峰——要区分他们显然是不必要的——他们是难民的永恒本质,那也是东方特质所能产生的结果。

简言之,异国情调在这里显示出它的基本理由,它否定了历史的任何指证。藉着为东方现实增加一些正面的象征。所谓“本土”的东西,你就可以使它们免疫于任何负责的内容。一点小小的“定位”,不管多么肤浅,就提供了必要的借口,并且使人不必深刻解释情境。执政当局面对任何外国的东西,只知道两个类型的行为,两者都是支离破碎的——或者承认它不过像一场潘奇与朱迪木偶戏表演(Punch and Judy),或者剥夺它的特征,使它成为一种对西方的纯粹反映。无论什么情形,主要的任务是剥夺它的历史。因此我们看见,《失去的大陆》一片中美丽的画面并非无邪的——如果失去一片大陆后,又再重新找到自己。那么这就不可能是无邪的。

注 释

[1] 这提供我们一个音乐具有神秘化效果的佳例——所有的佛教徒画面都有难以形容的音乐灵药直接,仿照美式低哼或天主教典礼中吟唱的格列高里圣歌——不过它是单声部旋律的(修道院修持的象征)。

占 星 术

在法国,每年花在“巫术”的预算约为三千亿法郎^[1]。譬如《她》周刊上的一周星相便值得一顾。与人们可能预料的相反,那里并非梦幻世界,而是一个特定社会环境的狭隘、写实描述,也就是报章女性读者的社会环境。换言之,占星术丝毫——至少在这里——不展开梦想,它是面纯粹的镜子,是现实的纯粹组织。

命运的主要标题(**机运、外出、居家、你的心**)严谨地制造整个劳工生活的节奏。其单位是星期,“机运”会指定在其中一两天。“机运”在此是内心情绪的保留部分;它是时间长短的经历符号,是唯一一个范畴,借之主观时间得以表达纾解。其他范畴,星座只晓得一种时间支配:**外出**,表示工作时间表,在办公室或商店每周六天,每天七小时。**居家**,表示晚饭时间,夜晚就寝前的片刻时光。**你的心**,表示下班后的约会或周日的艳遇。可是在各个“领域”之间,没有任何沟通——从一段时程到另一段,没有什么能暗示完全疏离的观念;一间间牢狱虽相毗邻,但彼此相接而不相互影响。星座从不假设秩序的颠覆,只影响小小的星期,尊重

社会地位与雇主的时间表。

这里的“工作”指雇员、打字小姐或店员；环绕女性读者的微小领域，几乎注定是办公室或商店里的小圈圈。星座所赋予或无宁更是建议的变化（因为星相学是谨慎的神学家，并不排斥自由意志）很微弱，从不主张打乱一个生活：命运的担子仅施加在工作的滋味上，紧张或自在，勤奋或松懈，小小的迁动，不明确的晋升，与同事间尖锐或默契的关系，还有尤其是疲倦，星座一再强调，且明智地嘱咐要多睡，多多益善。

家，则为环境中的心情、敌意与信任等问题所主宰；通常是女性的家庭，其中最重要的关系是母女。此处忠实呈现了小布尔乔亚家庭，有“家人”来访，并与“联姻亲戚”有所区别，而星星似乎对后者无甚好评。这周围的亲人好象几乎仅限于家人，很少提到朋友。小布尔乔亚的世界，基本上是由亲戚和同事组成，不包含真正的关系危机，只有情绪或虚荣的小磨擦。爱情则是**爱心信箱**的爱情；这是一个独立完整的“领域”，即感情“事件”的领域。但是这里爱情如同商场交易，也经历“前景美好的开端”、“失算”和“误选”等等。不幸遭遇的摆幅微弱：某星期，仰慕者人数少一些，一次冒失的经验，无缘由的嫉妒。感情的天空只有在结婚这“期待已久的结果”之前，才真正豁然开朗：不过也得是“门当户对”才成。

有个唯一的特征理想化了这小小的星相世界，但在另一方面却又十分具体，即这里从来没有金钱上的问题。占星世界里的人靠月薪生活：月薪就是那回事，人们从不谈

起,因为能够靠它“生活”。关于生活,星座描写多于预言;未来罕有冒险,而预言总是被种种可能的平衡抵消——如果有挫败,没什么要紧,如果有些脸阴郁不悦,你的美好心情会使它们绽放笑容,恼人的关系终有益处等等;而假使你的一般状况应当改善,那将是在你经过一段治疗后,或许也正因没去治疗而改善(原文如此)。

星座是道德的,同意为美德所牵动;勇气、耐心、情绪佳、自制力,在面对怯怯宣布的失算时,总要求这些美德。而矛盾的是,这个纯粹决定论的天地,立刻被自由性格所驯服:占星术首先是意志的磨练。然而,其出路即使总是纯粹的神话化,即使这里总是回避行为的问题,但是面对女读者,占星术仍是现实的机构:它不是逃避的途径,而是女雇员、女店员生活情况的写实性的显明事实。

那么这纯粹的描写有什么用,既然它好像不包含任何补偿梦想?它是用来凭藉指名现实而驱离现实。以此名义,它得以在所有半疏离(或半解脱)的事业之间列席,这些事业自许的任务是将现实客观化,而不致于破解其神话。我们至少熟知另有个此类型的唯名论尝试:文学,在其降格的形式中,除了指名生活经历外无法走得更远;占星术与文学有同样的任务,都是现实的“延伸”组织:占星术就是小布尔乔亚世界的文学。

注 释

[1] 此处当指 1960 年之前的旧法郎币值,其面额数字约为现今的百倍,即旧一百法郎变成新一法郎。

布尔乔亚的声乐艺术

给苏泽(Gérard Souzay)^[1]这位杰出的男中音一点教训似乎不太礼貌,然而这位歌唱家曾录了几首福雷(Faure)的歌曲,这张唱片在我看来正足以说明整个音乐神话,可从中找到布尔乔亚艺术的主要特征。这种艺术基本上是**描述体貌特征的**(signalétique),它不断强化的不是感情,而是感情的符号。这正是苏泽的作法——例如他要唱一句 tristesse affreuse(可怖的哀伤)时,他既不满足于文字的单纯语意内容,也不满足于支持文字的音乐流线:他还要将“可怖的”语音戏剧化,先悬滞再爆裂双擦辅音(double fricative)^[2],让“不幸”在字母的厚度中爆发,因而无人不了解这是特别厉害的痛苦。不幸的是;这意图的同义叠用(pléonasme)同时窒息了文字和音乐,且主要还窒息了它们的结合,即声乐艺术的对象本身。音乐一如包括文学的其他艺术一样:其艺术表达的最高形式是在于字面性(littéralité),换言之,归根结底在于某种代数性——所有形式都应当趋于抽象化,众所周知,这点绝不会和感性对立。

而这正是布尔乔亚艺术所拒绝的;它总是把它的消费

者看得很天真,以为一定要替他们做好准备工作并过分指示意图,担心意图被理解得不够(但是艺术也是一种暧昧,就某一意义而言它总是与它的讯息唱反调——特别是音乐,其形式本身既不忧伤也不欢乐)。凭借语音的过度起伏来强调文字,希望 creuse(空)一字的喉辅音(gutturale)^[3]像十字镐破入地面,而 sein(胸臆)一字的齿音(dentale)温柔地穿透,这是在实行一种意图的,而非描述的形式字面性,这是那么过度的对应性。况且这里应当提醒的是,苏泽的诠释法所依据的夸张剧情戏精神(esprit mélodramatique),正是布尔乔亚阶级的一项历史收获:从我们传统演员的演技中也可找到同样超载的意图,而众人皆知这类演员是布尔乔亚所造就的,而且是为其本身阶级所造就的。

这种语音点描主义赋予每个字母不恰当的重要性,有时近乎荒谬:滑稽的 solennité(庄严)强调 solennel 的双重 n,而有点呕心的 bonheur(幸福)就像把幸福如核仁般从口中吐出,借助夸张的强调起首字母来向我们指示意义。这点甚至附和一项神话常数,我们在谈论诗时已曾提高:就是将艺术构想为连接细节的整合,换言之即充分意指:苏泽无懈可击的点描,正好对等于德鲁埃(Minou Drouet)对细节暗喻的喜好,或香德克雷(Chanteclerc)用一根根羽毛相叠而成的禽鸟服饰(1910年)。这种艺术具有凭细节产生的吓唬作用,显然正与写实主义相反,因为写实主义假设类型化,换言之要有结构的存在,因而也有长短的存在。

这种解析性的艺术,在音乐方面尤其注定是要失败的,音乐的真实只可能是呼吸的、韵律的,而非语音的。如此苏

泽的分句法不断为每个字的过分表达所拥毁,其文字笨拙地负责在歌唱的无缝线平整面里,熏染一种附属寄生的知性。这里似乎触及音乐表演的一大困难——让音乐的内围层次浮现,且无论如何,绝不像纯粹知性符号一样,由外迫加——音乐有一真实的感觉,自足的事实,并不因**表达的**干扰而受影响。就因如此,技法杰出的高手的诠释经常差强人意:他们的**散板**(rubato)太过戏剧化,显然是努力朝向意义性的结果。也因此,反而破坏了本身即已严谨具备特有讯息的结构。某些业余者,或某些更好的专家,懂得找寻所谓的音乐文本的整体字面性,比如庞泽拉(Panzerà)的声乐或利帕蒂(Lipatti)的钢琴演奏^[4],能在音乐中做到不添加任何**意图**:他们与一向不得体的布尔乔亚艺术相反,不在每个细节四周殷勤忙碌。他们相信音乐中直接具有决定性的材质。

注 释

[1] 苏泽(Gérard Tisserand, 艺名 Gérard Souzay, 1918—), 法国男中音歌唱家。

[2] 擦辅音如 f, v, s, z 等。

[3] 喉辅音如 k, g 等。

[4] 庞泽拉(Charles Panzerà, 1896—1976), 法国男中音声乐家; 利帕蒂(Constantin Lipatti, 艺名 Dinu Lipatti, 1917—1950), 罗马尼亚钢琴家及作曲家。

人类的大家庭

不久前巴黎展出一场大型摄影展,主题是展示全球各国日常生活中人类行为的普遍内容——出生、死亡、工作、知识、游乐,永远产生同样类型的行为;这就是人类的家庭。

这项展览来自美国,它的原始名称为“人类的家庭”(The Family of Man)。法国人将它译为:人类的大家庭(La Grande Famille des Hommes)。一句原来属于动物学的片语,只保留行为上的相似性、种类上的一致性,在这里充分地道德化及滥情。我们自始即被导向人类“社区”的暧昧神话,这是大部分人文主义的理由之一。

这个神话发挥两阶段的功能,它首先强调人类形态学,接着强调异国情调。种类的无尽变化,皮肤、头盖骨与风俗的分歧也十分明显。巴比(Babel)的形象自以为是处于全世界之上——人类出生,到任何地方都同样工作、微笑、死亡;而且如果这些行为仍然存有一些种族上的特异性,那么至少这是暗示每个人的内在都有一个相同的“本性”,他们的分歧只是形式上的,并没有掩饰共同形状的存在。当然这表示假定一种人类的本质,而神祇又被引介到我们的展

览中——人的多样性显示了他的能力,他的富裕;他们姿势上的一致性,则展示出他的意志。这就是安德列·尚松(M. André Chamson)在介绍页上,执笔向我们坦言的:“人类境遇的形貌,必然多少和上帝对我们荒谬与崇高蚁冢的仁慈目光相仿。”展览中每一章介绍词的引用,都强调了这种情态甚为虔敬的意图——这些引用多半是旧约圣经上的“原始”格言或诗句。它们将永恒的智慧与逃脱历史的无数宣言定义为:“大地是永恒不灭的母亲,吃面包与盐,并且发表真理等等。”这是箴言式真理的控制,人性各个时代相逢在本质最中性的地带,这一地带的老生常谈太过明显,除了在“诗性”语言的范畴外,不再有任何价值。每一个元素,照片的内容与诉求,正面赞扬它们的文章,其目的都是要压迫历史的决定性份量——我们的身份表面具有被迫性,受到情绪的影响,无法深入人类行为的隐密地带,在那里,历史的孤立引介了些许“差异”,我们称之为“偏颇”。

根据一个非常古老的迷思,人类“境遇”的神话,总是将大自然置于历史的底层。任何传统的人道主义都假定,在稍微搔扯人的历史时,他们组织上的相对性或他们皮肤的多样性〔但为何不问问被白人暗杀的黑人艾密·蒂尔(Emmet Till)的父母,他们对所谓“人类的大家族”有何看法?〕,你会很快就碰触普遍人性的厚实基石。相反的,不断演进的人道主义必须牢记,要经常逆转这一非常古老的欺骗行为,以遍寻人性、“法律”与“限制”,在那儿发现历史,最后再赋予大自然以历史性。

要例证吗?这里就有:我们的展览就是。出生,死亡?

是的,这些是特质的真相,普遍的事实。但若有人将历史从中抽出,他们就没什么值得说了;关于他们的任何评论都变成纯粹的冗言。对我而言,照相技术的失败,在这种关联中似乎是招摇的——死亡和出生不断出现,确实什么都没有告诉我们。为了让这些自然的事实取得真正的语言,它们必须插入一个知识的范畴,意即假定人可以将它们转型,并且将它们的自然性受限于我们人类的批判。因为不论如何普遍化,它们都是一种历史著作的象征。事实上,孩子总是“不断”出生——但在人类问题的整个领域中,这种过程中的“物质”和它纯粹历史性的类型相比,这对我们又有什么重要性,至于这孩子是轻松或困难的出生,至于他的出生是否为母亲带来痛苦,至于他是否受到高道德标准的威胁,至于是怎么样的前途摆在他面前——这是你的展览应该告诉人们的,而非表达一首不朽的诞生抒情诗。死亡也是一样:我们必须再次庆祝它的本质,然后冒着忘却我们还有这么多可以抵抗它的东西的危险。我们要赞美的,是这股年轻、太过年轻的力量,而不是寿终正寝的贫瘠本体。

工作有什么值得一提的呢?“展览”将它置于各大宇宙普遍的事实间,将它置于出生与死亡同一的层面上,仿佛它明显地属于命运的同一秩序?工作是一种非常古老的事实,丝毫不会阻止它仍为一贯的历史性事实。首先,而且也很明显地,由于它的类型、它的动机、它的结束和它的利润,堪称影响重大,要以一种纯粹比手划脚的特性,混淆殖民地工人和西方工人,是绝对不公平的(也让我们问一问在巴黎黄金水滴区(Goutte d'Or)的北非工人,他们对“人类的大

家庭”有何看法。〕其次，由于它必然性间的差异：我们非常清楚，工作只要能带来利润的，就可以是“自然的”，而在修正利润的必然性时，也许有一天我们将修正劳力的必然性。应该有人告诉我们全盘的历史化工作，而不是具困难姿势的不朽美学。

因此我非常担心，这整个亚当主义的最终正当化，只是要给这个世界的无所变动一个“智慧”及“一道抒情诗”的理由，其结果只使得人的姿势看起来如此不朽，且更利于解除武装。

茶 花 女

时至今日,还有人在世界的某个角落里表演《茶花女》(la Dame aux camélias)(事实上不久前还在巴黎上演过)。这个成功提醒我们注意“爱”的神话,它也许仍然存在,因为玛格丽特·高蒂尔(Marguerite Gautier)相对于她主人的阶级所显示的孤立,和今天已阶级化世界中的小资产阶级女人们,并没有什么明显的不同。

事实上,茶花女的核心神话并非爱情,而是认同(Reconnaissance)。玛格丽特爱人,以求得一种认同,这也就是为什么她的激情(就辞源学而言,并不是好色的意义)来源完全在别人的身上。另一方面,阿芒(Armand)(德州一个受雇收款员)之子,则示范了古典爱情的真谛:分歧始自纯粹主义文化的中产阶级,它会继续活在普鲁斯特(Proust)的分析中。这是一种阶级分离的爱情,我们的主人席卷了他的猎物;这一份内化的爱情,承认这世界的存在只是间歇的,并且总是充满了挫折感,仿佛这世界只不过是某个盗窃罪行的威胁(嫉妒、争吵、误解、担忧、冷静、恼怒等等)。玛格丽特的爱情是完全相反的东西。她第一次感动,是在感

觉自己被阿芒认同时,对她而言,激情只不过是対这种认同的无止要求;这是为什么她在抛弃阿芒接受杜瓦先生(M. Duval)的牺牲中间,绝不是道德与否(即便是如此措辞),它是存在主义式的;它只是认同假设逻辑性结果,一种从主人的世界里赢得认同的夸大手段。而假如玛格丽特隐藏她的牺牲,赋予它一种犬儒主义的面具,那就只有当争议真的变成“文学”时才会如此——资产阶级感激与认可的凝视,在这里已委托给读者,读者凭藉她爱人的错误认同玛格丽特。

这一切都说明,带动情节演进的连串误会,并不是基于心理因素(即使用以描述它们的语言也以这种方式滥用):阿芒和玛格丽特并不属于同一个社会阶级。在他们之间,毫无疑问地会出现拉辛式(racinienne)的悲剧或马里佛式(Marivaudage)的精致调情。冲突对他们而言是外在的——我们在此面对的,并不是一种自我分裂的激情,而是两种不同性质的激情,因为他们来自不同的社会地位、身份。阿芒的激情,在类型上是资产阶级的,并且占有性强,在意义上是谋害他人;而玛格丽特的激情,则只能靠一种间接谋害阿芒激情的牺牲,来完成获得认同的努力目标。一个简单的社会阶级差异,被两种爱情的意识形态所吸收及扩大,只能产生出一种无望的纠缠,这种无望使玛格丽特之死(无论它在舞台上如何令人倒胃口),变成一种替代性质的象征。

这两种类型爱情的差异,当然来自两个当事人认知上的差异——阿芒本质上活在不朽的爱情信仰里,玛格丽特则活在她自知的孤立之中。她只是在熬日子——她知道自

己是一个,在某种意义上也决意要成为一个高级妓女。而她为了要调适所采取的行为,完全存在于她想要获得认同的行为上:现在她夸大地为自己的传奇背书,并且投入了典型的高级妓女的忙乱生涯中(好比同性恋,他们接受自己情况的方法是使情况明朗化),有时她令别人猜测有一种力量超越她的阶级,目标是要达到适合她立场投入的一种认知,而非“自然的”美德,仿佛她牺牲的功能,不在于使她这个高级妓女的谋害行为变得明显;相反地,反而是夸示一个膨胀自我的高级妓女,以一种资产阶级对高级秩序的感情,在不丧失她任何性格的情形下,加速这种情形。

这样,我们便能更清楚地看见这份爱情的神话内容,这是小资产阶级多愁善感的原型。它是一种非常特别的神话状态,以半知觉性,或更精确地说,以寄生性的知觉来定义。玛格丽特知道她的孤立,也就是说,她视现实为一种孤立状态。但她凭完全卑屈的行为来遵循这个感知——她或者扮演主人期望的角色,或者尝试完成事实上是主人世界里的一种价值。在任何一种情况中,玛格丽特只不过是一个孤立的认知:她清楚自己在受苦,但却想象所有的补偿都是寄生于她的苦难之上;她知道自己是件物品,但除了是主人博物馆中的收藏品外,她也不知道自己路归何处。即使情节如此粗俗,这个角色却未失其特有的丰富戏剧性特质:事实上,它既非悲剧(压迫着玛格丽特的命运是社会性的,并非形上的),亦非喜剧(玛格丽特的行为源于她的境遇,而非她的本质),当然,更非革命意义的(玛格丽特并未引起以她的孤立为依据的批评)。但根本上,她很轻易地即可达到布莱

希特的(Brechtien)的角色情境,这角色是孤立的客体,但也是批评的来源。使她自外于这个空间的,且难以弥补的,是她的正面性格:玛格丽特因为肺癆与高尚的言语而令人“动容”,向大众播散她盲目的传染病——尽管是明显的愚蠢,她原本可以一开他们小资产阶级的眼界的。豪言壮语以及高贵不群,用一句话来说就是“正经”,她却只是让他们做起春秋大梦去了。

布热德与知识分子

对布热德而言,谁是知识分子?基本上是“教授”[“索邦大学人士(Sorbonnards)^[1]、勇敢的学究、地区首府的知识分子”]及技术师(“专家政治论者、综合工科学校学生,多种职能或多样偷取的(polyvalents ou polyvalents)”)。起初布热德可能对知识分子所持的严厉态度是出自单纯的税收怨恨——“教授”是图利者;首先因为他们是受薪者[“我可怜的彼埃罗(Pierrot)^[2],你不知当你是受薪者时,你有多幸福”]^[3];其次因为他们不纳私授个人课的税。至于技术师则是虐待狂——以令人痛恨的监察员身份来折磨纳税人。然而因布热德主义马上试寻建立大原型(archétypes),知识分子很快就从税捐范畴移转至神话范畴。

一如所有神话生命体,知识分子属于一个普通的主题,属于一种物质:气,亦即(虽然这样的认同不太科学)空。高人一等的知识分子居高飞翔,不“贴近”现实(现实显然指土地,是个暧昧的神话,土地同时意指种族、乡村、巴黎以外的省份,常理,数不尽的幽暗等等)。有位餐饮业者经常接待知识分子,把他们唤作“直升机”,是具有贬意的意象,因为

抽离了双翼飞机飞越时的阳刚力量——知识分子远离地面,留在空中,原地不动转圈子;其上升是怯懦的,远离宗教的伟大苍穹,也远离了常理的坚实大地。他所缺乏的,是扎实于国家的“根”。知识分子既非理想主义者,也非现实主义者,而是些一头雾水“头脑不清”的人。他们的准确高度是乌云层,阿里斯多芬式(Aristophanesque)的老生常谈(当时的知识分子是苏格拉底)^[4]悬浮在高空中,知识分子灌满了空气,像“鼓鸣随风回响”。这里可以看到出现了一切反知识主义不可避免的根基——怀疑语言,把敌对的话全化作噪音,这正符合小布尔乔亚论战所常用的步骤,即在于揭露别人的缺陷,而这缺陷实与自身看不到的缺陷相互补,把本身错误的后果加在对手身上,将自己的盲目名为对方的晦涩、幽暗,将自己的重听指为对方语无伦次。

“高等”精神的高度这里又一度与抽象化同化,无疑是通过高度与观念的共通状态而稀薄。这是一种机械式的抽象化,因为知识分子只不过是思考的机器(他们所缺乏的,不是像感情主义哲学所说的“心”,而是“狡猾”,一种由直觉滋养的战略)。这个机械思考的主题自然具有生动如画的属性,加强了邪门巫术:首先是冷笑(知识分子在布热德面前持怀疑态度);其次是恶毒,因为抽象化状态的机器具有虐待狂;李佛里街(rue de Rivoli)的公务员是“专门作恶的”,以折磨纳税人为乐:他们是制度的帮凶,与纳税人有冷酷的纠纷,这种贫瘠的杜撰,负面的增殖,早已被有关耶稣会士方面的米勒所高声疾呼。布热德甚至认为综合工学校学生差不多有往昔耶稣会士自由主义者的同一角色——

亦即所有税收制的恶之泉源(经由**李佛里街**,地狱的婉转称呼)。制度的建立者,继之,依耶稣会的用语,犹如**死尸般**(*perinde ac cadaver*)^[5]地服从制度。

这是因为科学在布热德的观点中,很奇怪地会过度偏激。一切人类事物,即使是心智方面的,都只以量的名义存在,只须将其体积与一般布热德主义者的平均容量相比较,就可宣称它是过度的——而科学的**过度**也许正是其优点所在,正好始于布热德认为无用的地方。但是这量化,对布热德修辞学而言很珍贵,因为它产生了综合工科学学校学生这些怪物,他们紧捉着一种纯粹、抽象的科学,只能以惩罚形式将其运用在现实中。

布热德对综合工科学学校学生(与知识分子)的批评并不是很绝望——无望地,应当有可能“纠正”“法国的知识分子”。知识分子承受的苦痛,是一种畸形的发展(所以能开刀切除),是在小商贩的正常智量之上,添加了一个过重的阑尾:这个阑尾很奇怪地是由科学所构成,既客观化且概念化,属于重材料,连着人或者可从人身上刮除,正像“乱动的苹果”游戏^[6],或像杂货商人把少量的奶油加加减减,以获得准确的重量。说综合工科学学校学生**被数学冲昏了头**,意思是说,科学超过了一定份量便接近毒药的“质”的世界。科学逾越了量的健康极限,便失去信誉,因而已经无法再将它定义为**工作**。知识分子、综合工科学学校学生、教授、索邦学人及公务员什么也不做:他们是美的品评者,经常光顾的,并非好的乡村酒馆,而是**左岸**(*rive gauche*)时髦的酒吧。这里出现了一个对所有强大政权都很宝贵的主题:将

知性活动等同于闲散无事；知识分子其先决定义是个懒人，迟早该让他有个工作，把一项只能衡量其有害过度部分的活动转为具体工作，换言之，使工作可以照布热德的方法测量。众所周知，推至极限再也没有比挖地洞或堆石头更有份量——因而也更有利——的工作了：这就是纯粹状态的工作；况且这是所有后布热德政权终要合乎逻辑地保留给无所事事的知识分子的工作。

工作的量化，自然连带推销体力，即肌肉、胸部、手臂的体力；反之头部是个可疑的地带，因它所生产的属于质而非量。这里又看到一般对脑袋的不信任（鱼从头部开始腐烂，布热德的人常这么说），其命定的不幸，显然是因它所在的位置，在身体最上方，靠近云天，远离了根。人们还彻底挖掘优越高超性的暧昧；一门宇宙形成学的成立，不断在玩弄身体、道德与社会的模糊相似性：身体与头的斗争，也是弱小者的整个斗争，幽暗生命反对高处的斗争。

布热德自己很快就发展了他本人的体能传奇：他拥有体育教练证书、皇家空军校友橄榄球队员，这些经历符合他的价值——上司为了交换部属的向心力，供给他们一种基本上可衡量的力量，即是身体的力量。因此布热德的第一声誉（应当理解为人们对他拥有的商品的信心基础），是他的抵抗力（“布热德就是魔鬼化身，他是累不倒的”）。他的第一竞选活动首先是近乎超人的体能表现（“他是魔鬼化身”）。这种铁打的力量产生无所不在的印象（布热德同时在各地），甚至能折服物质（布热德坐的车子轮胎都会爆裂）。然而布热德还有另一抵抗力以外的价值：一种身体的

魅力,在商品力量之外,一如某种锦上添花之物来挥霍,在古老的法律中,购买者藉之来掌握不动产卖主:这个“小费”为首领莫立地位,好像是布热德的天才精灵,也是这纯计算的经济中属于品质的保留部分,这个小费就是他的噪音。无疑的,它发自身体一个特别的地带,既正中又有肌肉——即胸部。它是这整个身体神话的极佳反头之物(antitête)^[7];但是噪音,这矫正话语的工具,回避了量的严厉法则;它以奢侈品光荣冒险的脆弱性,取代一般东西耗损演化的命运;对它而言,适合的不是勇敢、蔑视、疲倦及拥有无比的耐力:而是有喷嘴的轻抚,麦克风软绵绵的辅助;布热德的声音经转移作用,接受了不可计量的神奇价值,在别的神话中这价值则转移到知识分子的头脑。

不言可喻,布热德的上尉应具有同样的仪表,比较粗俗,但比较不魔鬼,此即“强壮”——“阳刚的洛内(Launay),前橄榄球队员……有毛茸茸而有力的前臂……没有玛丽之子的神情”,坎塔罗(Cantalou),“高大、强壮,整块劈成,眼光正直,手腕阳刚”。因为根据一项有名的融合作用,充沛的体力是光明道德的基础——只有强壮者才有坦诚。可确定的是,这一切魅力的共同本质是阳刚性,其道德替代品是“性格”,也就是智慧的对手,而智慧并未准许进入布热德的天空——取而代之的是一种特别的智性特长:狡猾;布热德的英雄是既有侵略性又狡猾的人(“这是个机灵的家伙”)。诡谲虽属智性,但并不至于把可恨的理智重新引入布热德的万神殿:小布尔乔亚的诸神收放自如。根据纯粹的机缘——况且,总而言之,这几乎是个肉体的天赋,好比动物

的嗅觉；它是力量的稀有之花，一种捕捉风声的敏捷能力（“我嘛，我走在雷达上”）。

反之，知识分子是因其身体的不利而受谴责：皮埃尔（Mendès）^[8]像黑桃 A 一样完蛋，一副**维奇水瓶**^[9]的神情（对水与消化不良的双重歧视）。知识分子躲在脆弱无用的头部畸形的发展中，都患了最沉重的身体毛病：**疲劳**（取代颓废的身体）——虽然无所事事，却生来疲倦；反之，如布热德的人，即使忙碌，却总是精神饱满。这里触及了人体道德的深层观念：即种族的观念。知识分子属于一种种族，布热德主义者则是另一种。

然而布热德有个乍看之下显得似是而非的种族概念；布热德宣称一般法国人是多种族混合的产物（有名的老调——法国，民族的熔炉），就是这源头的多样性，使他傲慢地反对那些从来只曾自相往来的狭小集团（当然，意指犹太人）。他对着皮埃尔——法兰西大叫：“你才是种族歧视者！”接着他评论道：“我俩之间，他才是种族主义者。因为他，他本人，有一个种族。”布热德彻底实行一种所谓的混合的种族主义，且不必冒什么险，因为吹嘘不完的“混合”。据布热德自己说，从未混淆杜邦（Dupont）、杜朗（Durand）及布热德（Poujade），换言之，是一模一样的。显然，综合的“种族”观念很珍贵，因为它能够时而玩弄诸说混合，时而玩弄种族。在第一种情况，布热德拥有民族的老观念，以前曾具有革命性，曾滋养了所有的法国自由主义者〔米·席勒反奥格斯丁·蒂埃里（Augustin Thierry）^[10]，纪德反莫里斯（Barrès）^[11]等〕：“我的祖先，克尔特人（Celts）^[12]，雅利安

人(Aryernes)^[13],全都混在一起。我是入侵与移民大熔炉的结果。”在第二种情况中,他轻易地找到种族主义的基本物,血统[此处,尤其指凯尔特血统,勒朋(Le Pen)^[14]的,稳重的布列塔尼人(Breton),以其种族的深渊与新左派的美学者分开,或指高卢血统,皮埃尔所没有的]。如同对于智慧,这里涉及价值的专断分配:某些血统的相加(杜邦的,杜朗的及布热德氏)只能产生纯粹的血统,人们仍可留在同质的总量和范围内,令人安心;然而其他血统(特别是**无国籍的专家政治论者**)纯是质的现象,在布热德的世界中因而失去信誉;他们不能混淆,不能迄及拯救法国多数的“凡夫俗子”,这些大众数量上的胜利,对立于“杰出”知识分子的倦怠。

强壮者与疲惫者,高卢人与无国籍者,平凡者与杰出者之间的种族对立,况且只是外省与巴黎的对立。巴黎结集了全法国的罪恶:系统、虐待狂、知识性与疲倦:“巴黎是只怪物,因为生活偏离了轴心——从早到晚紧张、厌烦、昏沉的生活等等”。巴黎属于同一种毒药,其实体基本上为质(布热德在他处所谓的辩证,不相信他竟会说得这么好),我们已看到它如何对立于常理的量的世界。面对“质”,对布热德来说是个决定性的考验,是他的卢比孔(Rubicon)^[15]:**攻向巴黎去**,去那里收回被首都腐化的乡下的谦卑议员,他们族人的真正叛徒,族人拿着长柄叉等在村里,这个断然行动定义了种族的大迁移,犹过于定义政治的扩张。

面对如此恒常的怀疑,布热德是否还能保全某类形的知识分子,给他们一个理想形象,总之是否有一型布热德式

的知识分子？布热德只告诉我们，能进入他的奥林匹亚山的，只有“配称其名的知识分子”。这样我们又再度回到有名的等同定义（A 等于 A），我在此已多次称为套套逻辑，意即空无。一切反知识分子主义便这样结束于语言之死，换言之，结束于社交性的毁灭。

大部分布热德主义的主题，看起来虽十分矛盾，却是退化的浪漫主义主题。当布热德要定义人民时，他长段引用《吕布拉斯》（*Ruy Blas*）^[16]一剧的序文——而布热德眼中的知识分子差不多是米·席勒眼中的法律顾问及耶稣会士，冷淡、虚荣、贫乏、冷嘲热讽的人。这是因为今日的小布尔乔亚，承继了往昔自由主义布尔乔亚的意识形态遗产，即曾帮助他们提升社会地位的布尔乔亚：米·席勒的感情主义含有反动的苗子。莫里斯早已知道。若非才气有差距，布热德当可在米·席勒（1846 年）的某几页《人民》（*Peuple*）上签名。

这就是为什么，在知识分子这一特定的问题上，布热德主义远超出了布热德；反知识分子的意识形态控制了不同的政治界，而不必一定是布热德主义者才会对观念怀恨。因为这里所针对的是解释性的、投入的一切文化形式，他们挽回的则是“无知”的文化，而这种文化天真、幼稚平白让暴君得逞。这就是为什么作家，就本义而言，并不被排斥在布热德主义之家的门外（有些相当知名者还将他们的作品附上几近谄媚的献词寄给布热德）。受谴责的是知识分子。换言之，是良心，或更佳的：一种眼光（布热德在某处提到他年轻高中时代，如何受到同学眼光的折磨）。谁都不要看我

们,这就是布热德式的反知识分子主义原则。只是依据人种学的观点,归化与排斥的行为显然是互补的,而就某种意义而言,且这意义不是布热德所想的,布热德需要知识分子,因为他若谴责他们,是以坏魔术的名义来谴责的——在布热德式的社会里,知识分子扮演的必要角色是受堕落巫师诅咒的。

注 释

[1] 索邦大学人士(sorbonnards)是对索邦大学的学者教授等知识分子的贬意称呼。索邦为法国最古老的大学,创始于13世纪。目前位于拉丁区的古老学府建筑近临索邦街(rue de la Sorbonne),其内有巴黎第一、第三、第四、第五大学、巴黎文献学院(Ecole des Chartes)及独立的高等研究学校(Ecole Pratique)等的人文科系。

[2] 彼埃罗(Pierrot)源自意大利艺术喜剧的人物,于16世纪传入巴黎,为有名模仿默剧的角色,其个性特征是多愁善感,忧郁而爱做白日梦。

[3] 本文大部分的引句都出自布热德的著作《我选择了战斗》(J' ai choisi le combat)。——原注

[4] 阿里斯多芬(Aristophane, 前450—386),古希腊喜剧作家。《乌云层》(Les Nuées)是他公元前423年的作品,剧情是有位乡下人感叹其子荒唐挥霍无度,债台高筑,为了劝服债主,便求助于苏格拉底的美言之道,却只见哲学家悬于空中,呼唤其神“乌云”,无知的乡下人惊退,改叫其子前来求教。其子从苏格拉底学到如何扭曲真实与不敬的态度;他回家后,先吓退了债主又打了父亲一巴掌,乡下人一气之下纵火烧了苏格拉底的房子。这部戏旨在攻击诡辩家,但以苏格拉底为讽刺对象显然极不公平,因为苏格拉底与诡辩家实无任

何相同之处。

[5] perinde ac cadaver, 拉丁文, perinde 为“同样地”; ac 为引出比较顺口的连接词, 如法文中的 que; cadaver 为“死尸”。

[6] 一种民间游园会的游戏, 将苹果用绳子悬空吊着, 游戏者不准用双手碰, 只能用嘴去咬晃动不停的苹果, 设法把它吃掉。游戏者有时还将双眼蒙住, 以增加游戏的困难度及趣味笑料。

[7] anti-反的前缀字, tête 是头部。antitête 是巴特利用“反面立说”(antithèse)一字做文字游戏所发明的字。

[8] 皮埃尔(Pierre Mendès-France, 1907—1982), 法国政治家, 公认为法国左派的思想大家, 在他任外交部长期间(1954), 结束了东南亚殖民地战争, 并致力协调突尼西亚的独立, 同时也面对阿尔及利亚战争的开端, 隔年辞职。1958年, 阿尔及尔武装暴动, 他表明抗议戴高乐政权的立场, 再度辞去国家部长(Ministre d'Etat)职位。

[9] 维奇(Vichy)是法国中部著名的矿泉水疗养站, 其水可疗胃肠及肝脏等疾病。

[10] 奥格斯丁·蒂埃里(Augustin Thierry, 1795—1856), 法国历史学家及作家, 其著作以民族间的长久对立来解释历史。

[11] 莫里斯(Maurice Barrès, 1862—1923), 法国政治家及作家, 鼓吹民族主义及反日耳曼的爱国主义。

[12] 为来自现今德国的一群古印欧民族的总称, 分散至中欧、法国、英国、西班牙、意大利北部、巴尔干半岛、小亚细亚等地。凯尔特人以其特有的语文为民族所认同, 但从未建立自己的帝国, 所到之处都很快与各地原居民族融合。

[13] 古代高卢人的一支, 定居在现今法国中部山区奥弗涅(Auvergne)一带。

[14] 勒朋(Jena-Marie Le Pen, 1928—), 法国政界人士, 早年为布热德主义拥护者, 于1958年首次当选为国民议会议员, 1972年创

立了极右派的民族阵线党(Front National),任该党主席至今。

[15] 卢比孔是位于意大利北部的河流。公元前 49 年,恺撒曾越过此河与罗马执政庞培决战,故以此河名比喻重大的冒险决心。

[16] 《吕布拉斯》(*Ruy Blas*)是法国浪漫时期大文豪雨果(Victor Hugo)于 1838 年所著剧本名,其序文表达热烈的人民精神。

第二部

现代神话

1

ノ
人
に
お
け
る

现代神话

什么是现代神话？我一开始就要提出一个初步的、非常简单的解答，它和语源学十分一致：**神话是一种言谈。**^[1]

神话是一种言谈

当然，它并不是任何一种言谈：语言需要特别的条件才能变成神话，这点我们很快会提到。但一开始必须确定的是，神话是一种传播的体系，它是一种讯息。这使人明白，神话不可能是一件物体、一个观念或者一种想法；它是一种意指作用的方式、一种形式，稍后，我们将就这个形式谈论历史的限制、使用的条件，及将社会重新引介其中——然而，首先我们必须将它描述成一种形式。

由此可见，想要依据神话客体的本质进行区分完全是错觉；既然神话是一种言谈，那么任何事情只要以谈话方式传达，就都可以是神话了。神话并非凭其讯息的客体来定义，而是以它说出这个讯息的方式来定义的；神话的形式是有限制的，并没有所谓“实质上的”神话。那么，每件事情都

可以是神话吗？是的，我相信如此，因为宇宙的**启示**是无限丰沛的。世界上的每一种物体，都可以从一个封闭、寂静的存在，衍生到一个口头说明的状态，可供社会使用，无论自然与否，没有法律禁止谈论事物。一棵树就是一棵树，当然没错，但经由米诺·德鲁埃(Minou Drouet)所描述的树，就不再是一棵树，它变成一棵经过装饰的树，适应于特定类型的消费，充满了文学的自我沉溺、反感、意象，简而言之是一种加诸纯粹物质外的社会**用途**。

当然，并非每件事情都同时表达：有些物体变成暂时性神话言谈的牺牲品，然后就消失了，其他的则取而代之，并且获得神话地位。有没有物体**不可避免地**成为暗示的来源，像波特莱尔(Baudelaire)对女人的暗示？当然没有：你可以想象非常古老的神话，但却没有不朽的神话；因为将现实转换成言谈的是人类的历史，它独自统治神话语言的生与死。不论古老与否，神话只有一种历史性的基础，因为神话是通过历史而选择的一种言谈：它不可能从事物的“本质”中演化而成。

这种言谈是一个讯息，因此绝不限于口头发言。它可以包含写作或者描绘；不只是写出来的论文，还有照片、电影、报告、运动、表演和宣传，这些都可以作为神话言谈的支援。神话既不能以其客体，又不能依其素材定义，因为任何素材都可被任意赋予意义：有人带箭出现以表示一种挑战，这也是一种言谈。事实上，就知觉而言，例如写作和图画，就无法唤起同样的意识；而即使在图画一项，一般人也可以有好几种解释的方式：图解成为一种标示而非图像，拷贝多

于原作,漫画多于画像。但是重点在于:我们不再用理论的描绘方式处理:我们是处理**这个**特别的意象,它被赋予**这个**特别的意指作用。神话的言谈是由一个**已经**经过加工而适用于传播的素材所构成:因为神话的所有材料(无论是图画或者书写)都先设定了一种告知的意识,使人在忽视它们的实质时,还可以对他们加以推论。这个实质并非无关紧要;图画确定要比书写有必要,它们在一瞬间注入了意义而无须分析。但这不再是一个构造上的差异。图画一有意义,就立即变成一种写作——它们像写作一样,需要**词汇**。

因此我们将视**语言、论文、演讲**等为任何有意义的单位或综合体,无论是言辞上或视觉上的;一张照片和一篇报上文章一样,对我们来说都是一种言谈;即使物体如果意有所指也将变成言谈。认识语言的一般方法,事实上是借写作的历史得到正名——早在字母发明以前,像印加帝国的结绳文字或绘画,就像象形文字一样,都已被接受为一种言谈。这并不表示我们必须视神话言谈和语言一样;事实上,神话属于通识科学的范畴,和语言学共同发展,这就是**符号学**。

神话成为符号学体系

神话学是种言谈类型的研究,只不过是40年前索绪尔以**符号学**为名所主张的广大符号科学中的一部分。符号学尚未成形,但索绪尔本人(有时不包括他)及所有当代的研究,经常被指称为意义的问题:心理分析、结构主义、直观现象(eidetic)心理学、以及巴谢拉尔(Bachelard)首创的文学

批评新类型,除了被赋予意义外,和事实不再相关。现在,要主张一种意指作用即是求助于符号学。我并不是说符号学可以同样顺利地解释所有层面研究的:它们有不同的内容,但有一个共同的地位:它们都是论及价值的科学。它们不满足于面对事实:它们定义和探测事实来说明其他的事。

符号学是一种形式的科学,因为它除了内容之外还研究意指作用。我愿意谈一谈这样一个正式科学的必要性与限制。必要性便是应用在任何地方的明确语言。查丹诺夫(Zhdanov)取笑哲学家亚历山大(Alexandrov)谈及“我们这个行星的球状结构”,“直到今天还令人深思”,查丹诺夫说,“那是个可以单独成为球状的形式。”查丹诺夫是对的,没有人可以以形式来论结构,反之亦然。不妨这么说,在“生命”的层面上,只有一个结构和形式不能分离的整体。但科学对难以言语形容的东西是没有用的:如果要将它转形,必然要谈及“生命”。所有的批评反对某种堂吉诃德式(don-quichottisme)、偶然柏拉图式的论点,必须吻合禁欲、熟练的分析;在分析中,它必须契合方法与语言。较少受到“形式主义”恐吓的历史批评,一定也较不枯燥;它了解形式的明确研究绝不会和整体及历史的必要原则相冲突。相反地:越在形式上明确具体地定义出体系,那么它就越经得起历史的批评。为了拙劣地模仿耳熟能详的谚语,我想说“一些形式主义会使人由历史中转向,但是太多又把人拉回来”。有什么整体批评的例子要比萨特的《圣热内》(*Saint-Genet*)中对神圣的描述更好?它既属形式又属历史的,既属符号学又具意识形态的。相反地,危险之处在于将形式考虑为

暧昧的物体,半形式半实质,以一种形式的实质来赋予形式,例如查丹诺夫的写实主义。一旦已经确定了限制,符号学就不再是一个形而上学的陷阱:它成了众多科学中的一种,必要但不足够。重要的是,解释的统一性不能奠基在方法上一刀切,而是恩格尔(d'Engel)说的,奠基在它所使用的特别科学的辩证调和上。神话学的状况是如此,就其为形式科学而言,它是符号学的,就它是历史科学的范围而言,它又是一种意识形态:它研究形式上的理念(idée-en-form)[2]。

因此让我重述,任何符号学都主张一种介于能指(signifiant)和所指(signifié)之间的关系。这个关系与分属不同类的物体有关,而这就是为什么它不是一种等式而是一种等值。我们必须谨慎,虽然俗语只说明能指是**表达**所指,我们在任何符号学的系统中,面对的不是两个,而是三个不同的名词。因为我们掌握住的并不是一个接一个的名词,而是结合它们的关联:即是,能指、所指和符号(sign)。前两个名词是一个联合的整体。拿一束玫瑰为例:我用它来**意指**我的激情。我们在这里只有一个能指和所指,玫瑰和我的热情吗?不是的:要正确地说只有“激情化的”玫瑰。但在分析层面上,我们确实有三个名词;因为这些玫瑰完美地加强了激情,并且正确地允许自己分解为玫瑰与激情:前者和后者在连结并形成第三种物体之前已存在,这就是符号。确实,在经验的层面上,我无法使玫瑰和其所传递的讯息分隔,如同在分析的层面上,我也不能混淆玫瑰是能指及玫瑰是符号:能指是空的,符号是完满的,那是一种意义。或者

拿一块小黑圆石为例：我可以使它以数种方式来意指，它只是一个能指；但若我以一种固定的所指来强化它（例如，死刑是匿名投票），它会变成一个符号。当然，在能指之间有所指和符号，功能性的暗示（例如部分对整体）是如此紧密，使得分析它们的工作反而变成是徒劳无功；但我们很快会看到，这个区别对将神话当成符号学摘要来研究十分重要。

当然，这三个名词是纯粹形式的，它们可以具有不同的内容。这里有几个例子：对索绪尔而言，他研究一种特别但属方法学上示范性的符号学系统——语言——所指是概念，能指是听觉上的形象（心理层面的），而在概念和形象之间的关系是符号（例如措辞），这是一个具体的实在^[3]，众所周知，对弗洛伊德而言，人类心理是表征或典型的阶层化。一个名词（我避免给它任何位次）是由行为的明显意义所组成，另一个，是由它潜伏或真实的意义组成（例如，它是梦的本体）；至于第三个名词，在这里，它也是前两者的关联：梦境本身是呈整体的、超实用的（言谈或行为上犯错）或者神经官能病，被视为妥协，仿佛由于一个形式的结合（第一个名词）以及意图的功能（第二个名词）便组织结构产生效果。我们可以看到，要区分符号和能指是如何地重要：弗洛伊德认为，一个梦不是它的明显资料而是它的潜在内容，这是这两个名词的功能性结合。在萨特的批评里，终于（我会紧随这三个知名的实例），所指是由主题里的原始危机所构成的〔对波特莱尔而言，是和母亲分开，对热内（Genet）而言，是对盗窃命名〕；演讲形式的文学形成了能指；在危机和演讲间的关系定义了工作，这就是意指作用。当然，无论多

频繁地形式化,这个三度空间的类型以不同的方法实现:因此你可以不断谈及符号学只有在形式的层次上才有协调性,不是在内容上;它的范围是受限的,它只知道一种操作方式——阅读或解码。

在神话里,我们再度发现刚刚描述的三度空间类型:能指、所指和符号。但神话是一个奇特的系统,它从一个比它早存在的符号学链上被建构:它是一个第二秩序的符号学系统。那是在第一个系统中的一个符号(也就是一个概念和一个意象相连的整体),在第二个系统中变成一个能指。我们在这儿必须回想神话言谈的素材(语言本身、照片、图画、海报、仪式、物体等等),无论刚开始差异多大,只要它们一受制于神话,就被简化为一种纯粹的意指功能。神话在它们身上只看到同样的原料;它们的单一性在于它们都降为单纯语言的地位。无论它处理的是字母的还是图像的写作,神话只想在其中见到整体符号,一个全面的符号,第一个符号学链的最终名词。也正是这最终名词,变成它所建立较大系统中的第一个名词,它只是较大系统中的一部分。事实情况似乎是,神话从侧面将第一个意指作用的形式系统予以改变。因为这种侧面的转变对神话的分析甚为重要,我要以下列方式说明它,当然,大家都了解,这个类型的空间化只是一个隐喻:

语言 神话	1. 能指	2. 所指	
	3. 符号 I 能指		II 所指
	III 符号		

可见神话里有两个符号学的系统,其中一个与另一个相互交错:一个语言学的体系,语言(或者与之类同的描绘方法),我将称之为**语言一客体**(*language-object*),因为这是神话为建立系统所要掌握的语言。而神话本身,我将称之为**元语言**(*métalangage*),因为它是第二语言,人在第二语言中谈的是第一语言。当他回应元语言时,符号学家不再需要自问有关语言一客体构成的问题,他也不再需要考虑语言学策略的细节了;当这个名词为神话所用时,他只需要知道它的整体名词或者是普遍的符号。这是为什么符号学家有权以同样方法处理写作和图画的理由:他从它们身上保留下来的,是它们都是符号的事实,它们都到达了赋予同样意指功能的神话门槛,两者相等的,它们组成了一个语言一客体。

该是举一、两个神话言谈实例的时候了。我将从瓦莱里(Valéry)^[4]的某项观察借用第一个。我是一个法国公立中学二年级的学生。我打开我的拉丁文法,读了一句,引自伊索(Aesop)或费德尔(Phèdre):我的名字是狮子 *quia ego nominor leo*。我停下来思考这个论述有暧昧模糊之处:一方面,它其中的措辞的确具有简单的意义:**因为我的名字是狮子**。这个句子另一方面明显地对我意指别的事情。就我这个二年级的学生来说,它很清楚地告诉我:我是一个文法例子,举例说明有关陈述词一致的规则。我甚至被迫了解,这句话绝没有向我**意指**它的意义,它几乎没有想要告诉我关于狮子的事或他有什么名字;它真正及基本的意义,是将陈述词的某种一致性强加给我。总之,我面对的是一个特

别的、更大的、符号学系统,因为它是和语言共同扩张的:的确,有一个能指,但这个能指本身是由符号的总和所形成的,它本身是第一个符号学系统(**我的名字是狮子**)。此后,形式上的类型正确地展开了:有一个所指(**我是一个文法实例**),还有一个普遍的意义,它只是能指和所指间的关系;狮子的命名和文法范例都不是分别给予的。

这里有另一个例子:我在理发店里,一本《巴黎一竞赛》(Paris-Match)抄本到我手里了。封面上,是一个穿着法国军服的年轻黑人在敬礼,双眼上扬,也许凝神注视着一面法国国旗。这些就是这张照片的**意义**。但不论天真与否,我清楚地看见它对我意指:法国是一个伟大的帝国,她的所有子民,没有肤色歧视,忠实地在她的旗帜下服务,对所谓殖民主义的诽谤者,没什么比这个黑人效忠所谓的压迫者时所展示的狂热有更好的答案。因此我再度面对了一个更大的符号学体系:有一个能指,它自身已凭着前一个系统形成(**一个黑人士兵正进行法国式敬礼**);还有所指(在此是法国与军队有意的混合);最后,通过能指而**呈现**所指。

在处理神话系统的每一个名词分析以前,必须在名词上求得一致。我们现在知道,在神话里,可以从两个观点看能指:视它为语言学系统中的最终名词,或者是神话系统中的第一个名词。因此,我们需要两个名称。在语言的层面,也就是说在第一个系统的最终名词上,我将称能指为:**意义(我的名字是狮子,黑人正在向法国敬礼)**;在神话的层面,我将称它为:**形式**。在所指方面,可能没有暧昧不清:我们将保留**概念**这个名称。第三个名词是前两者的关联;在语

言学系统里,它是**符号**;但再使用此字可能引起混淆,因为在神话里(而且这是后者的主要特异性),能指已经藉由语言的**符号**而形成。我将称神话的第三个名词为**意指作用**(signification)。这个字在此已正当化,因为神话事实上有一个双重功能:它指出某事并予以告知,它令我们了解某事,并且强加在我们身上。

形式与概念

神话的能指以一种暧昧的方式呈现:它同时既是意义又是形式,一方面充实,一方面又很空洞。在意义方面,能指已经提出一种阅读方式,我用眼睛抓住它,它具有感觉方面的现实(不像语言学的能指,纯粹是心理的),其中有丰富的酝酿内容:狮子命名、黑人行礼都是可信的整体,它们本身掌握了足够的合理性。倘若神话没有掌握它或突然将它转变成空虚寄生的形式,那么就总体语言学符号而言,神话的意义有它本身的价值,它属于历史、狮子或黑人的。在意义中,意指作用已经建立并且能够自足,意义**已经**完备,它提出了一种知识、一个过去、记忆及事实、理念、决定的相对秩序。

当它变成形式时,意义就抛却了它的偶然性;它自我掏空,变成一无所有,历史消失了,只剩下字母。在阅读进行当中,有一个似是而非的互换现象,一个从意义到形式、从语言学符号到神话能指的不正常倒退程序。如果有人置身在 *quia ego nominor leo* 的纯粹语言学的系统里,这个子句

就又会在那里发现一种完满、一种丰富和一段历史：我是只动物，是头狮子，住在某个乡间，我才开始狩猎，他们会让我与小牝羊、母牛和山羊分享我的猎物，但我占上风，所以我可以用各种理由来享受一切，最后便是简单地，**我的名字是狮子**。但若在神话形式上，这个子句几乎没有保留这个较长故事中的任何东西。其中的意义包含了一整套系统的价值：历史、地理、道德、动物学、文学。形式将这些丰富的内涵都置于远处；它获得的赤贫需要一种意指作用来填满。狮子的故事必须大举后退，以让位给文法例子。倘若有人想要解放这个图像，就必须把这黑人的个人经历插入括弧内以说明，并准备好接受其所指。

但是一切的基本要点在于，形式并未剥夺它的意义，它只是耗尽它的资源，从其他角度看，它使得它可以被操控。人们相信意义将会灭绝，但它的死刑有缓刑期；意义失去了它的价值，但仍保存着它的生命，神话的形式就从这里汲取它的养分。对形式而言，意义有如历史的瞬间保留，一个驯服的丰盛内容，它可能在一种快速的更迭中要求与放弃：形式必须经常能够再度生根于意义之中，并且得到它所需要的营养；毕竟，它必须能够藏在那里，它是一场在意义与形式之间不间断的躲迷藏游戏，神话因此而定义。神话的形式并非为象征：敬礼的黑人不是法国帝国的象征：他有太多面，他展现了丰富、经验丰富、随兴、天真、**无可置疑的意象**。但同时，这个展现被驯服，置于远处，几乎变得透明了；它撤退了少许，它变成了一个全副武装概念的共谋者，法国的帝国气派：一旦开始使用它，它就变成人造的了。

现在让我们瞧瞧所指：在形式中枯竭的这个历史，将被概念完全吸收。至于后者，已确定它是既历史而又意向鲜明的；是动机使得神话能清楚表明。文法范例，法国帝国性正是神话背后的动力。这个概念重新组合了因果相连、动机与意图的链子。概念和形式不同，它并不抽象：它受到一种情境填充。藉由概念，它是深植于神话的全新历史。这一文法范例首先将它的偶发性注入狮子的命名行为，将吸引我全部的存在要素：时间，使得我在教授拉丁文法的期间出生；历史，以社会分级的整个机制，使我和那些没有学拉丁文的孩子分开；教育学的传统，使这个范例从伊索或费德尔处选材；我自己的语言学习习惯，陈述词的一致性是个值得注意和说明的事实。黑人致敬也是同样的情形：在形式上，它的意义是浅显的、孤立的和被剥削的；当它是法国帝国的概念时，又再度和世界的整体性、法国的一般历史、它的殖民冒险史和它现有的困难相联系。说真的，注入这个概念的并非现实，而是对现实的某个认知，从意义到形式的过程中，意象失去了某些知识：在概念里接收知识更好。事实上，神话概念中的知识被混淆了，由退让及不成形的联系所构成。一般人必须坚决强调概念的开放性格；它并不是个抽象而纯化的本质；它是一个无形的、不稳定的、模糊的简约式，它的单一性和一贯性都是由它的功能而产生。

在这层意义上，我们可以说神话概念的基本特性是恰如其分的：文法范例非常精确地与学生既有的形式相关，法国帝国性诉诸如这类的读者而非其他人。概念密切地配合功能，这是一种趋势。它一定会唤起另一个符号学系统中

的所指,即弗洛伊德主义(freudianism)。在弗洛伊德学说里,系统中的第二个名词是梦的潜在意义(内容)以及他和神经官能症。现在弗洛伊德确实表示,行为的第二秩序意义才是它的真正意义,适合于情境,包括它的深层阶段;像神话的概念一样,它正是行为的意图所在。

一个所指可以有数个能指:在语言学和心理学上正是如此。神话概念也是如此:它可以运用无限量的能指:我可以找到一千句拉丁文句来为我呈现陈述词的一致性,我可以找到一千个意象来为我意指法国的帝国性。这意味在数量上,概念要比能指来得贫乏,它经常只是一再呈现自己。贫乏和丰富在形式和概念上是呈反比的:形式上的贫乏是净化意义的储存库,和对所有历史开放概念中的丰富性相调合;至于在形式的丰富方面,有一小部分的概念与之契合。通过不同形式概念的重复性,对神话学家是很珍贵的,使他可以解析这个神话:只有在某种行为的坚持下才泄漏它的意图。这也确认了,在所指的数量和能指的数量之间,并没有常态的比例。在语言上,这个比例是相对的,它很少超越文字,或至少文字的具体单位。相反地,在神话中,概念本身则须扩散到许多能指。例如,一整本书也许是一个概念的能指;相反地,一个小单位(一个字、一个姿势,即使是偶然的,只要是它被注意到),可以作为充满丰富历史概念的能指。尽管在语言上不常见,在能指和所指间的不成比例,但这并非只有在神话中如此。例如在弗洛伊德学说中,一个能指的淡化与它所泄露的意义是不成比例的。

我说过,在神话概念里没有僵化的格式:它们可以成

形、转化、解体及完全消失。正因为它们是历史性的,因而历史很容易抑制它们。这项变动性迫使神话学家要使用一个适应它的名词,对此我希望有所表示,因为它经常是讽喻的原因:我指的是新创字眼。概念是神话的构成元素:如果我要解析神话,我必须能够说出概念的名字。字典提供了一些参考:善良、仁慈、完整、人性化等等。但根据定义,是字典提供这些内容给我,特定的概念并非是历史性的。现在我最需要的是短暂的概念,和有限的偶然性相关联:新创字是不可避免的。中国是一个东西,一个法国小资产阶级不久前才获得的中国概念却是另一个东西:是奇怪地糅合了锣鼓、黄包车和鸦片馆,只有罪恶^[5]这个字可以说明。不可爱吧?一般人至少会因为概念上的新创字并不专横这项事实,获得一点安慰:它们是根据一个强感性而成比例的规则所建立的。

意 指 作 用

在符号学中,我们所看见的第三个名词,只不过是前两个名词的关联。它是唯一允许以完整的方式看待,以确然的事实所消耗的对象。我称之为:意指作用。我们可以看到,意指作用就是神话本身,索绪尔式(Saussurean)符号就是适当的字词(或更正确地说,具体的单位)。但在聆听意指作用的特性前,必须准备在它的方式上思考一番,也就是说,思考神话的概念与神话形式间的关系模式。

首先我们必须注意,在神话里,前两个名词非常清晰

(不像其他符号学系统中的情形);其中一个并非“藏匿”在另一个之后,它们同样被赋予存在这里(并非一个在此,而另一个在他处)。不论看来如何矛盾,**神话并不隐藏任何事物**,它的功能是扭曲,并不是使事物消失。和形式相关的概念并没有隐藏行为:不必为了要解释神话而需要一种无意识状态。当然,我们处理两种不同形态的表达方式:形式有它按照字义的、立即的表现;更进一步地,它还会扩张。这语干——不能重复太频繁——来自神话能指的本质中,它已经是语言学的了:因为它是由一个已经描绘的意义所组成,它只能凭一个已有的本质出现(然而在语言上,能指仍是心理的)。在口语神话中,这类的扩张是线型的(**因为我的名字是狮子**);在影像神话里,它是多向空间的(在中央,是黑人的制服,在顶端,是他黑色的脸庞,在左边,是军礼等等)。因此,形式的元素和地点与相近性一样有所关联,形式的存在是空间的。相反地,概念则以全球性的潮流模式出现,它是一种星云、浓缩、多少有薄雾、关于某种知识的。它的元素是由相关的关系所连结:它靠深度而非扩张所支持(虽然这个隐喻也许太过于空间性):它的存在模式是纪念性的。

将神话的概念与其意义结合的关系,基本上是一种**变形**的关系。在此,我们又发现,各类心理分析的复杂符号学系统有某种形式类比。就如同对弗洛伊德而言,行为所显现的意义被它潜在意义所扭曲,而神话意义为概念所扭曲。当然,这种扭曲可能只是因为神话形式已经由语言学意义所构成。在像语言这样简单的系统里,所指因为能指是空

洞恣意,又不能提供任何抗拒,所以不能扭曲任何事情,但在这里,一切是不同的:换言之,能指有两个方面:一个是完满的,那是意义(狮子和黑人军人的历史),一个是空洞的,也就是形式(**因为我的名字是狮子,黑人法国士兵向法国国旗致敬**)。概念所要扭曲的,当然是完满的东西,意义:狮子和黑人被剥夺了它们的历史,变成姿势。在所有的偶然性里,拉丁文范例扭曲了狮子的命名;法国帝国性所模糊的,也同样是原始的语言,一个事实告诉我关于黑人士兵敬礼的故事。但是扭曲不是消除:狮子与黑人都在,概念需要它们,它们被半身截肢,丧失记忆,并不存在;它们既顽强,无声地在此生根,但又絮聒无比,完全服务概念地发表说法。概念的确扭曲,但并未废弃意义,有一个字可以充分表示这种冲突:它疏离了它。

我们要记得的是,神话是一套双重的体系;它的发生是无所不在,它的分离点由意义的到来所构成。为了要维持一个空间的隐喻,也就是我已经强调的相近性格,我认为神话的意指作用是种不断移动的绕杆,交替呈现能指的意义与其形式、一个语言—客体和元语言、纯意指作用和其纯想象的意识。这种交替可以说在概念里聚集,被使用时是暧昧的能指,既理性又想象,既随性又自然。

我不愿对这项机制先下道德暗示的判断,倘若我指出,神话能指的无所不在恰好重新制造一个**不在场**(一般人知道,是一个空间名词)的心理,这也不算逾越客观分析的界限。在不在场这一项目里,也有一个完满和一个空洞,两者以一个负面的认同关系相连结(“我不在你认为我在地

方,我在你认为我不在的地方”)。但是一般的不在场(例如警方的)总有个结束;现实在某一点上阻挡了绕杆旋转。神话是一个**价值**,真理不是它的保证;没有东西可以阻止它变成永远的不在场:它的能指有两面已经足够了,它总是可以随意支配一个“别处”。总有着意义要**呈现**这个形式,形式总是**遥遥领先意义**。而在意义与形式之间,从来没有矛盾、冲突或分裂:它们从不同在一处。同样地,如果我在车里,透过窗户观看风景,我可以任意地看风景或看窗棂。在某一时刻里,我抓住了玻璃的存在和风景的距离;相反地,在另一时刻里,则是玻璃的透明度与风景的深度;但这交替的结果是恒常的;玻璃虽存在,但对我而言是空洞的,风景虽不真实,但却是完满的。神话的能指也是同样的情形:它的形式空洞却存在,它的意义空缺却完满。针对这个矛盾,我必须自愿插入形式与意义的绕杆,我必须个别关注,并以静态的判读方法应用在神话上,简而言之,我必须违反它本身的动力;总之,我必须由读者转化到神话学家的地位。

同样地,能指的重叠性决定了意指作用的特性。我们现在知道,神话是由其意图所定义的言谈类型(**我是一个文法范例**),而不是它的字面意思(**我的名字是狮子**),即使如此,意图是僵化的、净化的、不朽的,以字面意义而言似乎“并不存在”(法国帝国?那只是个事实:看看这个优秀的黑人敬礼,就像我们自己的好青年一样)。神话言谈组成的暧昧有两个意指作用的结果,因此出现时就会既像一项布告又像事实叙述。

神话有一种急迫的、强留人谈话的特性:延伸自历史的

概念,直接从偶发性中跳出来(一个拉丁阶级、一个受威胁的帝国),它来寻找的是**我**。它向我而来,我受制于它的企图力,它召唤我接受它的扩张性暧昧。例如,如果我在西班牙散步,在巴斯克郡(Basque)^[6],我也许注意到屋内建筑的单一性,一个共同的风格,令我承认巴斯克房屋如同明确的民族产物。但是我个人并不关切,或者说,也不会震慑于这种一致的风格。我很清楚,它在我之前就在这里了,没有我也可以。它是一种非常复杂的产物,置于一个宽阔的历史水平之上:它并没有对我呼喊,也并没有要我命名它,假如我想要将它插入乡间住宅的广大图像中,那又另当别论。但若我置身巴黎地区并惊鸿一瞥,在甘贝特(Gambetta)或让若雷斯(Jean-Jaurès)的边缘,在一间漂亮雪白覆盖红砖瓦的牧人小屋中,深棕色的半木材建筑,屋顶排列对称,正面围着篱笆又有涂鸦,我觉得宛如接到一个急迫的命令为这个客体命名为巴斯克小屋:或甚至更进一步,视它为**巴斯克风格**的核心。这是因为概念以其适当的本质呈现在我的面前:它来找我,以使我必须承认意图的**本体**,它已激励它并安排它成为个别历史的信号,是信心也是共谋:它是一次真正的呼唤,是木造小屋的主人向我传送出来的。这召唤更显急迫,已经同意接受任何形式的贫困状态。那些都使巴斯克小屋在技术层面上正当化——谷仓、外部楼梯、鸽棚等——已经被拆掉;只剩一个简短的次序,无可争辩。它的建构是如此坦白,我觉得这木造小屋仿佛才刚盖好,对我而言,它像一个弹跳在我目前生活里一个神奇的客体,却不见任何引发它的历史踪迹。

这一质询式的言谈同时也是一种僵化的言谈：当它打动我时，它自己也延宕不决，掉头而去并且换上一般性原则的外观：它绷紧了，它使自己看来中立且无知。这个概念的适用突然再次地被文字的意义所驱动。在直接及法律的名词上，这是一种**拘捕**：法国帝国性谴责敬礼的黑人只不过是能指的工具，黑人突然以法国帝国性之名召唤我；但同时，黑人敬礼复杂化，变成玻璃般的，凝结成要**建立**法国帝国性的不朽注解。在语言的表面，有些东西已停止移动：在此，意指作用的使用隐藏在事实的背后，并且给予它一种通告性的外貌；但在同时，事实则瘫痪了意图，赋予它一种像是要生产“静止”的抑郁：为了要保持它的单纯无邪而冻结住它。这是因为神话是一个**被窃后失而复得**的言谈。只不过，被归还的言语已经不是当初被窃的模样：当它被归还时，它并不在原来的位置上。是这样简短的窃盗行为，这个被用来鬼鬼祟祟造假的时刻，才给予神话言谈麻木的外观。

意指作用还有最后一项元素有待审视：动机。我们知道在语言里，符号是随意的：没有东西迫使听觉上的**树**的意象“自然地”就代表**树**这个概念：符号在此是未受激发的。因为字的联想关系使这种随意性有所限制：语言藉由和其他符号的类比而产生一整段的符号（例如为了要和 *aimer* 类比，在法国有人说 *aimable* 而非 *amable*）。另一方面，神话的意指作用从未随意而行；它部分总是受到激发，而且不可避免地涵盖某些类比。拉丁范例要符合狮子的命名，就必须要有与陈述词一致性的类比；法国帝国性要掌握敬礼的黑人，就必须在黑人的致敬与法国军人的致敬间，有一个

等同性。动机对神话的表里不一是必要的：神话在意义和形式的类比中运作，所有的神话都有被激发的形式^[7]。为了要掌握神话中动机的力量，有必要暂时思考一下极端的例子。在我眼前有一串非常缺乏秩序的物体，我在其中找不到**意义**；在这儿，它似乎被剥夺先前任何的意义，形式在任何事物上都不能使类比生根，神话也是不可能的。但形式总可以令人解读它本身的无秩序；它可以赋予荒谬意指作用，使荒谬成为神话。当常识将超现实主义神话化，就会发生这种情形的实例。即使缺乏动机也不会使神话无立足之地；因为这种缺乏本身即能充分具体化且清晰可见：终于，缺乏动机会变成第二顺位的动机，神话便会重新成立。

动机是难以避免的，然而却经常是断简残篇的。首先，它并不是“自然的”：它是供应和形式类比的历史。接着，意义与概念之间的类比不过是片面的：形式抛弃了许多类比特性，却只保留一小部分，它保留了倾斜的屋顶，巴斯克小屋可见的屋梁，它放弃了楼梯、谷仓、观景台等等。再进一步：一个**完整的**意象会排除神话，或至少要压迫它去捕捉完整性。在拙劣的绘画中常发生这种情形，它完全奠基于“完整”和“完成”的神话之上（它是荒谬神话相对及对称的案例：在此处，形式将“缺乏”神话化，在彼处，则是剩余）。但一般而言，神话偏爱贫乏、不完整的意象，意义已经减少了它的赘疣，准备接受意指作用，例如讽刺漫画、模仿之作、象征等等。最后，在其他可能的动机当中选取择一：除了黑人敬礼之外，我可以提出许多法国帝国性的能指：法国将军为一名独臂的塞内加尔人别勋章，一名修女进一杯茶给一名

卧床不起的阿拉伯人,一名白人校长教导一个殷勤的黑人小孩:报纸媒体每天努力表现这种永无匮乏的神话能指。

神话意指作用的本质,事实上可以凭一个特殊的明喻清楚传达:它和表意符号(如 &、\$、% 等符号)一样暧昧。神话是一种纯粹的表意符号系统,形式仍由概念激发,它们虽然代表但却又未涵盖它代表行为的所有可能性。如同历史上表意符号逐渐离开概念,和声音有所关联,逐渐缺少动机,神话所耗损的情势可以借助它意指作用行为的随意性来认明:莫里哀的全貌见于一名医生的纸牌游戏中。

阅读与解读神话

神话是如何被接收的?我们必须再次回到能指的表里不一上,它既是意义也是形式。我可以通过专注于其中之一、另一者、或同时两者的方式,产生三种不同类型的阅读^[8]。

1. 若我专注于空洞的能指,我让概念明确地填入神话形式,就会发现自己置身于简单的系统前,意指作用再度成为字义性的:敬礼的黑人是个法国帝国性的**范例**,他成为一个**象征**。例如,此类型的焦点是神话生产者的焦点,是以概念出发并寻求形式的记者类型的焦点^[9]。

2. 若我专注于一个完满的能指,在其中,我清晰地区分意义与形式,结果是一个加诸另一个之上的扭曲,我解除了神话的意指作用,并视后者为一种欺诈:敬礼的黑人变成法国帝国性的不在场证明。此为神话学家的类型:他将神

话解码,他了解扭曲为何物。

3. 最后,若我专注于神话能指,并视之为由意义与形式所组成的解不开的整体,那么我得到一个暧昧的意指作用:我回应于神话的组成机制及其本身的动力,我变成了神话的读者。敬礼的黑人不再是一个范例或一个象征,也不是个不在场的证明:他是法国帝国性的**存在意义**。

前两个专注的类型是静态的、分析的;它们使它的意图明显,或借助揭露它来毁掉神话:前者是愤世嫉俗的,后者则是解除神话性质的。第三种类专注是动态的,它依据已建入结构中的目的来耗损神话:读者对待神话一如既真实又虚幻的故事。

如果有人希望让神话纲要与一般历史有所关联,以解释它如何符合一特定社会的利益,那么简言之,即由符号学进入到意识形态,很明显,人们必须置身于第三种专注的类型:神话的读者本身必须透露他们的基本功能。他今天如何接收这个特别的神话?假如他以一种无邪的方式接收它,那又何必向他提出这个神话呢?而假如他以自己的思考来阅读它,像神话学家一样,那么不在场证明又有什么重要的?倘若读者没有在敬礼的黑人身上看到法国帝国性,那就不值得以它来衡量后者;如果它看见这样的意义,那么这个神话也不过是一个政治意见诚实表达而已。简而言之,不是神话的意图太模糊而难以有效,就是它太清楚而令人难以相信。在任一种情况下,何处暧昧?

这不过是一个假的困境。神话既未隐藏也未夸张什么:它扭曲;神话既非谣言亦非告解:它是一种改变。神话

面对我方才提及的困境,找到了第三种出路。它受制于消失,假如屈服于前两种专注类型中的任何一个,它会由于妥协而从这个紧张的情势中脱身——它就是妥协。把**掩饰**的意图概念托付给神话,它遇到的只不过是语言的背叛,因为语言如果隐藏概念,它只会涂抹掉,若它将它定制化,则只会揭露它。第二次序的符号学体系的说明,将使得神话得以逃脱这个困境:如果揭露或消除这个概念,那么它就会将它自然化。

在此,我们接触到神话的根本原则:它将历史转化为自然。我们现在知道,为什么**在神话阅读者的眼里**,在对事物本身不具兴趣的情形下,概念倡反论及意图仍明白清楚:使神话言谈能够表明的东西非常地明确,但它立即又冻结成某种自然的东西;它并非以动机,而是以理由来阅读。倘若我把黑人敬礼视为纯粹的象征以及帝国特性的简单事物,我就必须声明弃绝这张照片的写实性;当它成为一种工具时,它在我眼里就失去了可信度。相反地,假如我将黑人的敬礼解读成殖民主义的不在场证明,我是以它动机的明显性更确定地粉碎了神话。但对神话读者而言,结果是相当不同的:情况显示仿佛照片是**自然地**召唤出概念,仿佛能指给予所指以**基础**:当法国帝国特性达到自然的状态时,神话便同时存在了;神话是被过度正当化的言谈。

这里有一个新的例子可以协助我们清楚了解,神话读者是如何被引导、通过能指来将所指合理化。时间是七月,我在《法国晚报》(*France-Soir*)上读到这样的标题:价格下跌:第一个征候。蔬菜:开始跌价。让我们很快地描绘符号

学的纲要：这个例子是一个句子，第一个系统纯粹是语言学上的。第二个系统的能指在此是由某些特定的事件、某个语汇（措辞：**第一个、开始**〔下跌〕）、某个印刷上的（令读者以为在阅读世界大事般的巨大标题）。所指或概念就是须被称之为野蛮、但不可避免的新创字：**政府管理**，政府凭借全国性的媒体以效率的本质呈现。神话的意指作用清楚地由此遵循：水果与蔬菜的价格下跌，**因为**政府已如此决定。现在情势如此发展（整体而言并不多见），以致许多报纸本身让人透视它刚刚才说清的神话——无论这是由于自我确认或者诚实。它附带提及（小写，是真的）：“价格的下跌是受季节性丰收的影响。”这个例子非常具有启发性，这有两个理由。首先，它清楚地显示神话基本上是要引起一种立即的印象——无所谓某人是否稍后看穿这个神话，它的行动可能强于稍后不符合它的合理解释。这表示神话的阅读在一瞬间耗尽。我快速瞄过我邻居的《法国晚报》：我在此只挑选一个**意义**，但我读到了一个真的意指作用。我在水果和蔬菜价格下跌的事实里，**接收到**政府措施的事实。就算再仔细地阅读这则神话，绝不会增加它的力量或它的无效性。神话同时是不完美的且不可置疑的；时间或知识不能使它更好或更坏。

其次，我曾定义概念自然化为神话的基本功能，在此成为范例。在第一个系统里（完全语言学的），因果关系确实是自然的：水果和蔬菜正当产季，所以价格下跌。在第二个（神话的）系统中，因果关系是人为的、虚假的；但可以说它是绕过自然的后门。这就是为什么神话令人觉得像是无知

的言谈：不是因为它的意图隐藏起来——如果它们藏了起来，就不会有效用——而是因为它们是自然化的。

事实上，允许读者无知地消化神话的，是他并不视神话为一种符号学系统，而是一种归纳系统。只要有一种等值，他就看见一种因果过程：在他眼里，能指和所指有段自然的关系。这种混淆可用另外的方式表达：任何符号学系统是价值的系统；现在神话的消费者以意指作用作为事实的系统：神话被阅读为事实的系统，然而它只不过是一个符号学的系统。

神话成为被窃的语言

神话的特色是什么？把意义转化为形式。换言之，神话一直是一种语言掠夺。我洗劫了那个正在敬礼的黑人、白色和棕色的牧人小屋、水果价格季节性的下跌，不再使它们成为范例或象征，而是通过它们，使帝国、我对巴斯克文物的品味及政府都予以自然化。所有原始的语言都是神话的猎物吗？没有任何意义可以抗拒用以威胁它的形式的控制吗？事实上，没有任何东西可以安然脱离神话，神话可以从任何意义中发展它的第二次序纲要，而我们也看见，它可以从缺乏意义的情况中出发。但并非所有语言都同样顺利地拒斥。

最常受到神话掠夺的是很少具有抗拒力的清晰的语言。它本身具有一些神化的性质，符号结构的轮廓显示了导致被利用的意图，这可以被称之为语言的**涵意**。例如假

设或命令句型,是特别的所指形式,且为不同意义:在这里,所指就是我的意愿或者我的要求。这就是为什么相对于假设或命令句型,一些语言学家将直述语定义为零度状态或程度。现在在一个完整架构的神话里,意义从来不是零度,这是概念能扭曲它、使它自然化的缘故。我们必须再次记得,意义的私有化绝非为零度:因此神话才能充分掌握它,赋予它荒谬类的、超现实主义等的意指作用。从根本上说,只有零度才能拒斥神话。

语言以另一种方式将自己借用给神话,它一开始就赋予完整的、难以扭曲的意义的情形是很少见的。这种情况来自它概念上的抽象性格:树的概念是模糊的,它置身于多元偶发性的环境里。确实,语言可以使用一整套占用的组织(这棵树、一棵特定的树等等)。但在最终的意义附近,总有各种虚像的光环,而其他的意义是浮动的:意义一直都是可以被诠释的。你可以说一种语言给予神话一项细致的意义。神话可以轻易将自己潜入其中,并固守该处:它是一种殖民化的抢劫(如价格上的下跌已开始。但什么东西下跌?是由于季节还是政府?意指作用在此成为这篇文章的寄生物,尽管后者已经确定)。

当意义太过完满,神话便难以入侵,但神话会在它附近徘徊,并且将它全部的形体绑架。这是数学性的语言所遭遇的情形。它本身难以被扭曲,它已经先采取了一切所能被诠释的预防措施:没有任何寄生性的意指作用可以欺身进入。而这正是神话得以整体带走它的缘故;它采用某个数学公式($E = mc^2$),并且利用数学领域的纯能指难以转变

的意义。我们可以了解,神话在此所掠夺的是某种正抗拒的东西、某种纯粹的东西。神话可以接触任何东西、腐化任何东西,即使是拒绝自己与神话接触的行为本身。所以语言一客体刚开始抗拒得越多,最后的滥用越大;不论是谁在此完全拒绝,它最后也会完全让步:一面是爱因斯坦,另一面是《巴黎一竞赛》。你可以赋予一个暂时性的冲突形象:数学语言是一种**完整的**语言,从接受死亡导致它的完美。相反地,神话是不想死亡的语言:它从赋予其本质一种诡诈的、贬抑的残存意义中巧取豪夺;它在它们当中唤起人为的撤退,它在其中舒适地安定,它把它们转变成会说话的行尸走肉。

在此有另一个尽全力排拒神话的语言:我们诗的语言。当代的诗^[10]是一种**倒退的符号学系统**,然而神话是针对超意指作用(ultra-signification)行为,瞄准第一系统的扩张。相反地,诗却企图重获内意指作用(infra-signification),一种语言的前符号学状态;简而言之,它试图要将符号转化为意义:它的理想是最后所触及的将不是文字的意义,而是事物本身的意义^[11]。因此它才遮掩了语言,尽量增加概念的抽象性与符号的随意性,并也延伸到能指和所指间的关联极限。概念的明显结构尽量地被剥削了,不像散文,所指的潜力是诗的符号想要实现的对象,希望在最后达到某种超凡的品质,即自然的(非人类的)意义。因此诗的本质主义者的企图,笃信只要它是“反语言”的,就可以独力掌握**事物本身**,总而言之,在所有运用语言的项目里,诗人是最不形式主义的,因为他们是唯一相信文字的意义只是一种形式,

像他们这样的写实主义者,是不会感到满足的,这是为什么我们的现代诗总自诩为语言的谋杀者,种种空间的、实质的沉默类比物。诗占领了一个和神话相反的位置:神话是一套符号学的体系,假装能超越进入一个事实体系里;诗是一套符号学体系,仿佛能依约进入一个本质体系。

但就像数学语言的情况一样,诗所提出的抗拒,使它成为神话的理想猎物:符号秩序明显缺乏,是诗本质秩序的层面,为神话所捕捉,并且转变成一个空洞的能指,再用来意指作用诗。它解释现代诗中似不可信的特点:诗因为激烈抗争神话,反而束手缚脚地向神话屈服。反过来说,古典诗中的规则构成了一个被接受的神话,它显著的专横独断达成一种完美境界,因为符号学系统的均衡,来自它符号中的专断。

神话的自愿性接受,事实上可以定义我们整个传统文学。根据我们的规范,文学是个不受怀疑的神话学体系:它富有一种意义,属于论述性质的;有一个能指,和形式或写作一样的论述;有一个所指,是文学的概念;还有一个意指作用行为,那是文学论述本身。我开始在《写作的零度》(*Le Degré zéro de l'écriture*)中讨论这个问题,总的来说,那只不过是一种文学语言的神话学罢了。我在此将写作定义为文学神话的能指,也就是说,这个形式已经以意义填补,并且由文学观念接受了一个新的意指作用^[12]。我提议,在修正作家意识时,历史也已经在一百年或更早以前,唤起了文学语言的道德危机:写作透露成能指,文学如同意指作用,拒斥传统文学语言的虚伪性质,作者狂暴地朝一种

反自然语言的方向改变。写作的颠覆,是许多作家企图拒斥文学为神话体系所采取的激进行为。每一次这样的叛变,已经成为文学意指作用的凶手:一切都已假定文学论述正简化到一个简单的符号学体系,或甚至在诗的情况里,变成一种前符号学体系。这是一项庞大的工作,需要激烈的行为配合:众所周知,有的甚至还变成纯粹而简单的论述急就章,沉默——无论是真的或改述的——似乎成为对抗神话主力的唯一武器:它的回归。

因此,似乎极难从内部征服神话——因为我们为了要逃脱它的阻碍所采取的努力,反而成为神话的猎物——神话的最后手段,总是以意指作用成为对它施压的抗拒力。说真的,对抗神话的最佳武器,也许反而是神话自己,并且产生一个**人为的神话**——这个重组的神话,事实上会成为一种神话学。既然神话掠夺了某事物的语言,那又为什么不掠夺神话呢?此处所需的是视它为第三个符号学链的出发点,并视意指作用为第二个神话的第一个名词。文学为这种人为神话学提供了极佳的例子。我在这里只引用福楼拜的《布华尔与贝居舍》(*Bouvard et Pécuchet*)。它可称为是一种实验性的神话,一个第二秩序的神话。布华尔和他的朋友贝居舍代表某种中产阶级(和中产阶级相冲突的)——他们的论述已经构成一种神话类型的言谈;它的语言确实有一种意义,但这个意义是概念所指的空洞形式,属于一种技术上的不生腻感。在第一个神话体系中,意义与概念形式的相遇,不过是布华尔与贝居舍的修辞学意指作用。福楼拜就在这一点上(为了方便分析,我将过程分成各

个元素)开始介入:对已经成为第二个符号学系统的第一个神话系统上,他加上了第三条链子,其中第一条联系的是意指作用,或第一个神话的最终名词。布华尔和贝居舍的修辞学变成新系统的形式,此概念属于福楼拜自己,也是布华尔及贝居舍为自己建立而为福楼拜重视的神话:它是由原本无效的 trend、无法满足的无能、痛苦的学艺继承所组成,简言之,我非常愿意称其为(但我在地平线上看见暴风雨):布华尔与贝居舍状态。至于最终的意指作用行为,是这本书,是给我们的《布华尔与贝居舍》。第二个神话的力量在于它给第一个神话无邪的基础,福楼拜从已有神话言谈的真实考古学回归着手:他是某种中产阶级意识形态的维尔公爵(Viollet-le-Duc)。他已用神话的补充性饰物进行重组工作。这些饰物(它们是第二个神话的形式)是假设性的回报:在布华尔与贝居舍论述的假设性重制和它们的无效性^[13]之间,有一种符号学的平衡。

福楼拜最大的优点(也就是所有人为的神话学:在萨特的作品中有佳例),是他给写实主义一种明确的符号学解答。是的,它是个有点不完整的优点,对福楼拜的意识形态而言,中产阶级只是美学上的眼中钉,一点也不写实。但至少他在文学上避免了大罪恶,也就是混淆意识形态,现实和符号学现实。文学写实主义的意识形态一点也不依据作者所使用的语言。语言是一种形式,不可能是写实或不写实的。它所能做的是有无神话性,或者如在《布华尔与贝居舍》的例子中,是反神话性的,不幸地,目前在写实主义和神话之间没有嫌恶。众所周知,我们的“写实”文学是经常具

有神话性(如果只是写实主义的原始神话),以及我们的“非写实文学”如何至少要有点神话特点。聪明的举动,当然是将作家的写实主义定义为重要的意识形态问题。这当然并不意谓形式趋向现实就毫无责任,但这个责任只能以符号学的名词来衡量。形式只能以意指作用来判定(因为形式正在试验中),而不是以表达方式。没有人期待作家的语言要**代表**现实,但是要意指作用它。批评家就得使用两种严格的区分方法:你必须视作家的写实主义为意识形态的本质[例如布列克特(Brecht)作品中马克思主义的主题],或一种符号学价值(布列克特表演法中的道具、演员、音乐和色彩)。理想的境界当然是结合这两种形式的批评;混淆它们是最常见的错误:意识形态有它的方法,符号学也一样。

中产阶级成为股份公司

神话以两种方法导入历史:以其形式,这只是相对的动机;或以概念,它的本质是历史性的。因此,你可以想象一种过时的神话研究,不论是否将它归属于回顾性质(它表示建立一个历史性的神话学),或你是否遵循昨天的神话到今天的形式(这代表建立前瞻性的历史)。如果在此我将它保留为当代神话的共时性概略,那是基于一个客观的理由:我们的社会是神话意指作用的特权领域,我们现在必须指出为什么。

无论什么偶发事件、妥协、让步与政治冒险;无论历史带给我们任何技术的、经济的,或甚至社会的变化,我们的

社会依然是一个中产阶级的社会。我并没有忘记法国自从1789年,各种资产阶级相继拥有权力;但同样的阶层——具有拥有权的某种体制、某种秩序、某种意识形态——仍位于更深层之中。当大众在为这个体制命名时,发生了一个惊人的现象:资产阶级作为一件经济性事实,可以毫无困难地被命名:资本主义公开地承认^[14]。在成为一项政治事实时,资产阶级在自我认知时出现了障碍:议会中并没有“资产阶级”党。作为一种意识形态的事实,它完全消失了:资产阶级在由现实过渡到呈现时,从经济人到心理人时,失去了自己的名字。它和事实达成了某种协定,但在价值上并不妥协,它使它的状态经历一种前命名(*d'ex-nomination*)作业:资产阶级被定义为**不要被命名的社会阶级**。“中产阶级”、“小资产阶级”、“资本主义”^[15]、“无产阶级”(prolétariat)^[16]是一个永无止尽的失血地带;也就是说要流到它们的名字毫无必要为止。

这个前命名现象是重要的;让我们再仔细审视它们一下。在政治上,“中产阶级”的流失是被**国家**的理念所影响。它曾经是一个进步的理念,已用于免除贵族阶级;今天,中产阶级与国家融合了,为了要达成此事,它必须自本身排除同种异基因的东西(共产主义)。这项有计划的融合,使中产阶级吸引了许多当代盟友、所有中间阶级的支持,因此成为“无形”的阶级。**国家**这个字的长期使用,无法在深度上使它去政治化,政治的根基在那里,非常接近表面,而且有些情况使它突然变得明显清楚。在议院中,有些“国家性”的政党,而名份上的融合使它隐藏的企图清晰显现:本

质上的不相称。中产阶级的政治性字汇已经假定了宇宙性的存在：对它而言，政治已经是一种呈现，一种意识形态的部分。

政治上，尽管它在字汇上普遍性的努力，中产阶级终将打击一个抗拒的核心，它被定义为革命性的政党。但这个政党只能构成一种政治上的富有：在一个中产阶级的文化中，既非无产阶级文化亦非无产阶级道德，也没有无产阶级艺术；在意识形态上，所有非中产阶级的，必须要借用中产阶级。因此中产阶级意识形态可扩至各个角落，同时，在无风险的情形下失去它的名字：在此无人会将中产阶级的名字丢回给它，在它们永恒的类比之下，它可以无抗拒地归入无产阶级的剧场、艺术与人道主义；换句话说，当只有一个单独的人性留下，它可以毫无限制地自我命名：“无产阶级”的缺陷在此是完整的。

确实，对中产阶级意识形态的反叛，就是我们常说的“前卫艺术”。但这些反叛在社会学上是受限制的，它们等待救援。首先，由于他们来自中产阶级本身的一小部分，来自艺术家与知识分子的少数团体，除了他们与之竞争的阶级外，别无公众，而且他们为了要自我表现，一直在金钱上有所依赖。其次，这些反叛行为总由民族上和政治上的中产阶级间的强烈区别而获得灵感：前卫艺术所要竞争的是艺术或道德中的中产阶级——店主，腓力斯人，有如在浪漫主义的全盛时期；但至于政治主张，则一个也没有。^[17]前卫艺术不能忍受的是中产阶级的语言不属它的阶层；这并非绝对意味着它不赞成这阶层，所以就干脆把它搁在一边。

无论激怒的暴行为了什么,它最后背书的性质是“疏忽”的人,而非疏离的人,而疏忽的人仍是“永恒的人”^[18]。

中产阶级的匿名特性,在当有人从中产阶级原本的文化过渡到它衍生的、粗俗化的与应用的形式时,到外称的大众哲学时,会变得更加明显,它支援日常生活、公民仪式、世俗的典礼,简而言之即是一个中产阶级社会中未写出的相互关系规范。这是一种将强势文化减退为创作性核心的幻觉:还有一种包含消费的中产阶级文化。整个法国都被笼罩在这匿名的意识形态中:我们的报纸媒体、我们的电影、我们的剧场、我们的通俗书刊杂志文化、我们的仪式、我们的司法、我们的外交、我们的对话、我们对天气的评论、一宗谋杀案审判、一场感人的婚礼、我们梦想的烹调、我们穿着的礼服,日常生活的所有事物,都依赖中产阶级所有及令我们拥有在人类与世界间关系的表现。这些“正常化”的形式没有吸引多少注意,事实上是他们扩张了,而他们的起源却轻易遗失了。他们拥有一个居间的地位:既非直接的政治也非直接的意识形态,他们和平地居于尚武主义者的行动和知识分子的争执之间;且多少被前者及后者所放弃,他们倾向于一致、无意义、自然的庞大群众。而也就是经由它的伦理,使中产阶级遍及法国:在全国性的程度上演练,无产阶级规范被视为自然秩序的明显法律——中产阶级越宣扬它的表现,就变得越自然化。中产阶级被吸收入杂乱无章的宇宙,它唯一的居民是不朽人类,他既非无产阶级亦非中产阶级。

因此,通过渗透中间阶级,大部分中产阶级意识形态必

定会失去名字。小中产阶级规范是中产阶级文化的残余,它们是中产阶级的真理,这已经变成坠落的、贫困的、商业化的、稍微陈旧的,或者我们可以说,过时了的?中产阶级和小中产阶级的政治同盟一个世纪多以来,已决定了法国的历史;它很少被打破,而且每次只是暂时性的(1848年,1871年,1936年)。这个同盟随时间逝去而更紧密,它逐渐变成一种共生;短暂的苏醒也许有,但共同的意识形态却从未再被质疑。同一个“自然的”釉彩掩饰了所有“国家性”的表现:中产阶级的大型婚礼,源自一个阶级的仪式(财富的展示与消费),和中低阶级的经济阶层无关;但经由报纸媒体、新闻和文学,它慢慢变成梦想的规范,虽非真正存在,却属于小资产阶级的夫妻。中产阶级通常将人性全部吸收到它的意识形态里,它并没有自己的基本状态,除了想象外,没有东西适合它,于是只好以意识的无法调动与贫困为代价^[19]。通过将它的表现散播在一整套为小资产阶级使用的集体意识中,中产阶级默许了社会阶级区隔虚构的缺失,它似乎从这一刻起,一个每月赚二十镑的打字员在这场资产阶级的大型婚礼中**认识自己**,使无产阶级的前命名达到它完满的效果。

在“中产阶级”的名下的思想奔放,因此不是虚构的、意外的、次要的、自然的或无意义的现象:是中产阶级意识形态本身,中产阶级将世界的现实转变为世界的意象,这是从历史到自然的过程。这个意象有一个惊人的特性:它是上下颠倒的^[20]。中产阶级的状态是特殊的、历史性的:它代表的人是宇宙性的、不朽的。中产阶级已将它的力量精确

地建立在技术上、科学性的进步,在一个未受限的自然转换过程中:中产阶级意识形态让步以回归到一个不可改变的性质。第一个中产阶级哲学家用意指作用行为推广到世界,将所有事物隶属于理性的概念,并且判定它们是专为人類做的:中产阶级意识形态是科学家的或本能性的,它记录事实或理解价值,但拒绝解释;这世界的秩序可以被视为足够的或难以言语形容的,却从来不是有意义的。最后,可成为完美变动世界的基本理念,产生了不变人性的倒反意象,由它本体的未定性重复所标示。换言之,在当代的中产阶级社会中,从现实过渡到意识形态的过程,被定义为由反原理到假原理的过程。

神话是去政治化的言谈

我们要从这里回到神话。符号学已经教导我们,神话有给予历史意图一种自然正当化的任务,并且使偶然性显得不朽。目前这个过程正是中产阶级意识形态的过程。如果我们的社会客观地成为神话意指作用的特权领域,那是因为神话在形式上是定义这个社会的意识形态转化的最适合的工具;在人类传播的所有阶层中,神话操作反原理到假原理的转化。

世界给予神话的是一个历史性的现实,甚至可以人类生产或使用它的方式回溯一会儿;而神话所回报的是这个现实的**自然**意象。正如中产阶级意识形态,是由名为“中产阶级”的放弃所定义,神话是由事件的历史特质损失所组

成;在其中,事件失去了它们曾被制成的记忆。这世界以介于活动和人类行为之间的辩证关系而进入语言;它来自本质和谐所展示的神话;一套魔术的把戏已经开始;它已经将现实内外翻转过来,它将本身的历史掏空,并且用自然填充它,它已从事件中移开它们的人性意义,而使它们能意指作用人类的无意义。神话的功能是要掏空现实:它确实地是一种无止的涌出、流失,或许是蒸发,简而言之是种可觉察的缺席。

现在,在中产阶级社会中完成符号学的定义是可能的:**神话是去政治化(dépolitisée)的言谈**。你必须更深一层自然地了解政治,有如在真实与社会的架构中描述人类关系的整体,也以他们制造这个世界的的能力来描述它;尤其你必须给予前缀词 *dé* 积极的价值:在此,它代表一种操作上的行动,不断地具体化反叛。例如,在黑人军人的个案中,所要剔除的从来不是法国帝国性(相反地,必须实现的是它的存在);简而言之它是偶然性的、历史性的:是**杜撰的殖民主义**特质。神话并不否认事件,相反地,它的功能是谈论它们;它简直是纯化它们,它使它们无知,它给它们一种自然的和不朽的正当化,它给予它们一种清晰度,那不是解释的清晰,而是事实叙述的清晰。如果我叙述法国帝国性的**事实状态**而不解释它,我将发现它是自然的而且毋庸多言的:就会消除疑虑。在由历史进到自然时,神话经济地运作:它废除了人类行为的复杂性,它给予它们本质的简单,它远离了所有的论证,而回到任何立即可见的情况,它组织了一个没有矛盾的世界,因为它没有深度,这个开敞的世界沉迷于

显明的现象中,它建设了一种极为幸福的明晰状况:事件似乎是自动意谓着什么。^[21]

然而,神话是否总是一种去政治化的言谈呢?换言之,现实一直都是政治性的吗?为了要使事物变成神话性,自然地谈论事件够吗?你可以用马克思来答复,最自然的物体含有一个政治的轨迹,然而,无论如何虚弱与无力,人类行为多少有记忆存在,该行为已经产生、装备、使用、限制或拒绝了它^[22]。语言——客体会**说出事物**(les choses),可以很轻易地展现这种轨迹;元语言(méta-language)要**提及事物**(des chose)就不那么简单了。现在,神话总是在元语言的标题之下——它所实现的去政治化经常伴随着已自然化的背景,由一种用来**赞颂事物**的通用元语言来去政治化,而不再**执行**它们。不消说,神话扭曲它的客体所需要的力量,在一棵树的情形中比在一个苏丹人的情形中要来得少;在后者的情况中,政治的负载非常接近表面,若要驱散它,需要大量的人造自然;在前者的情况中,它是遥远的,被一整个世纪老旧阶层的元语言所纯化。因此,有所谓强大的神话和虚弱的神话;在前者中,政治的能量是立即的,去政治化是突然的;在后者中,客体的政治特质已像颜色般褪去,但即使最轻微的事物也可以粗卤地带回它的力量:还有什么比海洋更**自然**?还有什么比《失去的大陆》^[23]电影制片所赞颂的海洋更“政治”的?

事实上,元语言为神话构成一种保护区。人和神话间的关系并非建立在真理,而是在使用上:他们根据需要将其去政治化。有些神话的客体会暂时进入休眠状态;它们正

比模糊的神话概要好,后者的政治性负载仿佛几乎是中立的。但这只能显示它们的处境已引起此一现象,但并不意味着它们的结构有所不同。我们的拉丁文法范例就是这个情形。我们在此必须注意,神话性言谈作用在一种早已转变的材料上:伊索的语句属于文学,它在一开始就被神话化了(因此是无邪的),因为它是小说。但要测定神话操作的现实掏空情形,可以暂时将这条链上的第一个名词取而代之,成为一种语言—客体:你可以想象当动物发现自己转变成文法范例时**真正的**社会感,它甚至变成了一个前置词!为了要测量一个客体的政治负载和拥护它的神话性空洞,你不能从意指作用行为的观点来观察事务,而是从能指、从已被掠夺的事物的观点来看;在能指之中,是要由语言—客体的观点,也就是意义的观点来看。无疑地,如果我们咨询一只真正的狮子,他会坚持文法范例是一种强烈去政治化的状态,尽管他是最强壮的,是完全政治性的法律学会使它成为猎物,除非我们面对的是以责任形式将他的力量神话化的中产阶级狮子。

你可以清楚地看见,在这个情形中,神话的政治性与意义来自它的处境。就我们所知,神话是一种价值:若要将它的范围极精确地规则化,就需要修正它的环境和它所发生的一般性(以这不确定的)体系。在这个情形中,神话的领域被简化至一个法国中学的第二形式。但我想,一个被狮子、小牝牛和母牛故事所**迷住**,并经过想象的生活回到这些动物现实的孩子,也不至于比我们使一只狮子消失成一个谜语,更不会欣赏故事。事实上,我们都只因为这个神话不

是为我们而写,就视它为无政治意义。

左翼神话

如果神话是去政治化的言谈,那么至少有一个类型的言谈是神话的相反:也就是**维持**政治性的言谈。我们在此必须回到语言—客体与元语言之间的区分。如果我是一个樵夫,我会将所砍倒的树命名,无论我的句子形式如何,我**说到树**,我并不谈论有关它的事。这意谓我的语言是使用中的,和它的客体及动物词性连接;在我和树之间,除了我的劳力之外什么都没有,也就是说是一种行为。这是一个政治语言:只要我要将它转变,它对我而言就代表本质,由于它是一种语言,我就**表现得像是这个客体**;树对我而言,并不是一种意象,它只是我行为的意义。但我若不是一名樵夫,我就不再**说树**,我只能谈论**有关树**的事。我的语言不再是一棵“被赋予行动的树”的工具,是“树之赞颂”的部分变成了我语言的工具。我和这棵树之间,只有不及物动词的关系;这棵树再也不是如人类行为的现实意义,它是一个**为人掌握使用的意象**。和樵夫的真实语言相比较,我所创造的语言是第二次序的语言,这是一种元语言,以后将不会“表现得像事物”,而是表现它们的名字,它之于原始语言的关系,就像姿势之于行为一样。这第二次序的语言并非完全神话性的,但它是神话安置之处,因为神话只能对已经接收第一语言调停的客体发生作用。

因此,有一种语言是非神话性的,是以人为生产者的语

言：无论何地，人们说话是为了要转变现实，且不再保存形象，无论何地，他将他语言和事物的制作连结起来，元语言被指为一种语言客体，而神话是不可能的。这是为什么革命性的本体语言不可以是神话性的。革命被定义为一种净化感情作用的行为，要透露世界的政治负载：它**制造**世界；而它的语言，所有语言，被功能性地吸收在此制作当中。这是因为它产生了**完全地**言谈，也就是在刚开始和结束时是政治性的，不像神话，刚开始是政治性的，到最后就变成自然性的了，革命排除了神话。就像中产阶级前命名过程以中产阶级意识形态和神话本身为特色，革命的命名定义了革命与神话的缺乏。中产阶级隐藏了它是中产阶级的事实，因而产生了神话；革命公开宣称自身为革命，才废除了神话。

有人问我，“左翼”方面有没有神话。当然，只要确定当左翼不是革命时，当革命将自己改革为“左翼”时，左翼神话就会并发；也就是，当它接受面具，隐藏它的名字，而产生一种无邪的元语言并将它扭曲为“自然”时。这个革命的前命名过程可能是也可能不是战术上的，这里无需讨论它。无论如何，它早晚会被视为与革命相反的过程，革命历史在定义它的“偏差”时，总或多或少与神话有关。例如有一天，社会主义自己定义了斯大林神话。斯大林这个被谈论的客体，数年来已在它们纯洁的状态中展示了神话言语的组成元素：一项意义，是真的斯大林，是历史上的；一项所指，是斯大林的仪式性召唤，以及“自然的”修饰语**难以避免**的特性，它的名字被如此包围；一项被能指，是要尊敬正统思想、

训练与团结,被共产党拨用到明确的处境中;与一个意指作用行为,这是一个已经圣化的斯大林,其历史的决定因素发现自己根植于自然,以天才之名而变得高尚,那也就是既不理性又难以表达:在此,去政治化是明显的,它完全透露了一个神话的存在。^[24]

是的,神话存在于左翼,但它却并不具有像中产阶级神话般的同样特质。**左翼神话是可有可无的。**首先,它所掌握的客体是稀少的——只有一些政治性观念——除非它经常借助中产阶级神话的整个戏目。左翼神话从未达到人类关系的广大领域,即“无意义”的意识形态的广大表面。它难以触及日常生活:在一个中产阶级的社会里,没有和婚姻、烹调、家庭、剧场、法律、道德等相关的“左翼”神话。其次,它是一个偶然的神话,它的使用并不是策略的一部分,如同中产阶级神话的情形,只不过是一个战略,或更糟的是一种背叛,如果它发生了,只是为了顺应方便的神话,并不是必要的。

最后,尤其是这个神话在本质上是非常贫困的。它不知道如何繁殖,它在秩序上产生且在时间上的前景十分受限,它困难地被发明出来。它缺乏一种主要的机能,寓言化的机能。无论它做什么,总有某种僵硬而不知变通的东西,建议着做某事以符合秩序。即使它表达得再活泼,它还是无趣的。事实上,还有什么比斯大林神话更贫瘠?没有创意,只有笨拙的挪用:神话的能指(这种形式在中产阶级的无尽财富中我们已经看过了),一点也没有变化:它被简化为一种冗长的说明。

这个缺陷,如果这是适合它的措辞,来自“左”的本质,那么无论名词如何不精确性,无论是无产阶级或殖民主义^[25],左翼总否认它与被压迫者的关系。现在被压迫者的言语只能是贫乏的、单调的、立即的:他的贫乏正是他语言的标准化的:他只有一种,总是一模一样的行动:元语言是一种奢侈,他无法取得。被压迫的言谈是真实的,像樵夫一样;它是一种及物动词类的言谈:它是疑似无力的说谎;撒谎是一种丰富的内涵,一则谎言就假定了一项财富、真理以及省略的形式。这个重要的贫乏产生了稀少的、陈腐的神话:既短暂又笨拙地轻率;它们的基本特质将自己标示为神话,并且指向它们的面具。这张面具并非假原理的面具:因为那种自然界发育变化的原理也是一种财富,压迫者只能借用它:他不能抛弃事件的真实意义,给予他们一个空虚形式的奢华,对一个假自然的无邪保持开放。你可以说,在某个意义上,左翼神话总是一种人为的神话,一个重组的神话:因此它是笨拙的。

右翼神话

就统计学而言,神话是右翼的。它是实质的,营养充足的、时髦光鲜的、宽阔的、絮聒的、无止尽地自我发明的。它掌握一切事物,法律、道德、美学、外交、家用设备、文学、娱乐的所有层面。它的扩充拥有中产阶级前期命名的向度。中产阶级想在不保有外观的情形下坚持现实:因此它是中产阶级外观的负面,像每个负面般无限,而无尽地恳求神

话。被压迫者什么也不是,他只有一种语言,就是他的解脱语言;压迫者是每个事件,他的语言是丰富的、多形状的、灵活的,使用任何可能程度的尊严:他独享元语言的权力。被压迫者**制造**了世界,他只有一种活跃的、及物动词式的(政治的)语言。压迫者保存它,他的语言是绝对的、不及物动词的、姿态性的、戏剧性的:它就是神话。前者的语言目标是转变,后者的则是使其不朽。

这个秩序(这是中产阶级自己赋予的名称)神话的完整性包括了内在的差异吗?例如,有中产阶级神话和小资产阶级神话吗?不会有任何基本的差异,不论什么样的群众在消费,神话总假定自然的不变性。但完成与扩张有不同的程度:有的神话在某些社会阶层之中更为成熟;对于神话,也有小气候。

举例来说,童年如诗人的神话,一种进阶的中产阶级神话:它并非来自发明的文化〔例如科克多(Cocteau)〕,而且才刚触及消费者文化(《快讯》)。部分中产阶级仍然发现它太显然是发明的,而非神话足以有权赞同它(中产阶级批评的整个部分只与适当的神话材料产生作用)。它是一种尚未运转顺畅的神话,它所包含的自然还不够:为使儿童一诗人的说法成为宇宙起源论的一部分,你必须放弃神童(莫扎特、蓝伯等),并接受新的规范,也就是心理教育学,弗洛伊德主义等等:作为一则神话,它尚未圆熟。

如此,每个神话都有它的历史和它的地理;每个神话事实上是另一个神话的符号;神话因为扩散而成熟。我还没有完成任何神话的社会地理学研究。但要画出语言学家所

称的神话等语线(isoglosses)是十分可能的,这个界限限制了它被道出的社会区域。由于这个区域在变动中,最好是谈谈神话的灌输浪潮。“小猫咪杜耶”(Minou Drouet)的神话就至少有三波扩充:(1)《快讯》;(2)《巴黎一竞赛》、《她》;(3)《法国晚报》。有些神话迟缓,它们就会转进小型报、个人经营郊区居民之家、美发沙龙和地下铁吗?只要我们缺乏报纸媒体的分析社会学,神话的社会地理,就仍然难以追踪^[26]。但我们可以说它的位置已经存在了。

因为我们无法排列中产阶级神话辩证形式的名单,我们就只能描绘它的修辞形式。我们必须了解**修辞**是一套固定的、规则化的、坚持不变的图形,据此,神话能指多变的形式自我安排。当不影响能指的可塑性时,这些图形是透明的;但它们已经被充分概念化了,可以适应这世界的历史性表现(就像传统的修辞可以解说亚里士多德类型的表现)。中产阶级是经过它们的修辞才刻划出**假自然原理**的一般前景,后者定义出当代中产阶级世界的梦想。这里是它主要的形态:

1. **思想接种**(La vaccine) 我已经举例说明这种非常普通的形态,它包括承认一个阶级束缚机构偶然的邪恶以遮掩它主要的邪恶,我们凭藉接种已认知的邪恶,对集体意识想象的内容发生免疫;因此可以保护它免于一般化的颠覆冒险。一百年以前,这种**自由的**对待还不可能。接着,中产阶级利益并没有与任何事情妥协,它相当固执。接着,它变得更加灵活,因为中产阶级不再犹豫于承认一些本地化的颠覆:前卫艺术、童年的非理性等等。它现在处于一个平

衡的经济中,就像在任何有限公司中一样,较小的股份——法律上而非事实上的——补偿了较大股份。

2. **历史的匮乏**(La privation d'Histoire) 神话剥削了谈论所有历史的客体^[27]。历史在其中蒸发。它是一种理想的仆人:准备一切,带它们来,陈列它们,主人抵达,它就悄悄消失;我们剩下要做的,是享受这美丽的客体而不要在乎它来自何处。或更好的是,它可以来自永恒:自时间开始,它就是为中产阶级人士而制的,西班牙的**蓝色指南**是为观光客而做的,而“土著”已经将他们的舞蹈准备成一种异国风情的庆典。我们可以看见这个确切的形态从视线中移开令人困扰的事物:既是决定论也是自由。没有产生什么,也没有选择什么:人们必须要做的是拥有这些新客体,起源或选择的污点踪迹都已从其中除去。这个历史的奇迹性蒸发,是所有中产阶级神话中常见的一个观念形式:人的不负责任。

3. **同一化**(L'identification) 小资产阶级就是一个人无法想象“其他人”^[28]。如果他和他面对面,他就会蒙蔽自己,忽视及否定他,否则就是将他转变成他自己。在小资产阶级的宇宙里,所有冲突的经验都是反射的,任何的其他性,却被缩减为同一性。场景或审判都是其他以全貌出现的威胁,变成了镜子。这是因为其他是一项威胁他本质的丑闻。除非多明尼契已先简化成阿西斯(assises)总统或检查官的微小影像状态,否则就无法拥有他的社会地位;这是为了谴责他所必须付的代价,因为司法是一种衡量的作业,天平只能衡量两个相仿的东西。在任何小资产阶级的意识

里,有小流氓、弑父母者、同性恋等小型影像,自它脑中定期地抽取司法、上被告席、再训诫和谴责:人们从来都是审判那些和自己类似**误入歧途**的人:那是一个方向的问题,不是自然问题,因为**人就是那样的**。有时——极罕见的——“其他”是难以简化的,不是因为突然有良心责备,而是因为**常识**背叛:一个人没有白皮肤,但有黑皮肤,另外那个人喝梨子汁而不是绿茴香酒。你要如何同化黑人与俄国人?有一个紧急作用的形态:异国情调。“其他”变成一个纯粹的客体、一个场景、一名丑角。他被降格为人性的限制,再也威胁不了家庭安全。这个形态主要是小资产阶级。因为即使他无法本身经验这个“其他”,资产阶级至少可以想象他适合的位置:这就是所知的自由主义,一个奠基于已知知识平衡上的自由主义。小资产阶级并不是自由派的(它产生了法西斯主义,然而中产阶级则使用它):它像中产阶级一样遵循同样的路途,但远远落后。

4. **同语反复**(La tautology) 是的,我知道,它是一个丑陋的字,但事物也是如此。同语反复是语句上的技巧,就是凭藉同一物来定义同一物(**“戏剧是戏剧”**)。我们可以将它视之为萨特在他的《感情理论概述》(Le théâtre, c'est le théâtre)所述及的一种神奇行为:当某人不知道如何解释,如同在惧怕、愤怒,或悲伤中,以同语反复为避难所:语言的偶然失误神奇地认同于某人所称客体的自然抗拒。在同语反复里,有一双重谋杀:因为抗拒理性而谋杀了理性,又因为背叛语言而谋杀了语言。同语反复在对的时刻里是一项昏厥行动,一项救赎的失语症,它是一个死亡,或许是一出

喜剧,现实超越及凌驾语言之上**权利**的义愤“表现”。因为它是神奇的,它当然可以躲避于权威的论述之后:父母们因此在其最后限度对要求解释的孩子回答:“**因为那就是事情原委**”,或更好的:“**只因为,就这样**”——自己感到惭愧的神奇行为,它逐字地做出理性的姿势,但立即又弃绝了后者,而且相信自己平衡因果关系,因为它已说出了引介它的话。同语反复为语言的难以信任作证,因为它已经失败,因此被拒绝了。现在任何语言的拒绝都是死路,同语反复创造了一个死的、不动的世界。

5. **无关紧要**(Le ninisme) 我在这里指的是陈述两个相反词,且一个平衡另一个,好把两个都排斥掉的神话性形态(**我不要这也不要那个**)。它整体而言是一个中产阶级的形态,和自由主义的现代形式相关。在此我们再次发现天平的形状:现实首先被简化为类比,然后被衡量,然后是查明平等的性质,再被免除掉。这儿也有一种神奇的行为:两个方面都被拒斥,因为在两个中间做一选择是尴尬的;从难以忍受的现实中逃离,简化成两个相反事物,只有完全形式化时才能互相平衡,消除他们所有明确的份量。无关紧要主义可能已贬抑了形式;例如,在星相学中,歹运总是有同等的好运在后尾随;它们总是以耐心补偿的角度来预测:一个最终的平衡使价值、生命、命运等等无法动弹:你再也无须选择,只须背书即可。

6. **品质的量化**(La quantification de la qualité) 这个形态潜伏于所有上述的部分。神话凭藉将任何品质都予以量化的方式,使得才智精简了:它更廉价地了解现实。我已就

这个机制举出数个例子,这是中产阶级——特别是小资产阶级——神话毫不犹豫地应用到具有美学观点、另一方面又带有非物质化本质的现实。中产阶级剧场是这个冲突的很好范例:在一方面,剧场以不能简化为任何语言的本质来呈现,只能对水、对本能透露衷情。由此品质,它接收了一个恼人的尊严(科学地谈论剧场为一种“违反本质”的罪,它是被禁止的,或甚至,任何理性地看待剧场的方式,都被诋毁为科学主义或迂腐的语言)。另一方面,资产阶级戏剧艺术的依据是效果的纯粹量化:一整个可计算外观的通路,在一张票价和一名演员的眼泪或一场豪华的布景间,建立了一个量化的平等:举例来说,它都会被指称为一个演员的“自然性”,尤其是明显计量的效果。

7. **事实陈述**(Le constat) 神话倾向于格言。资产阶级意识形态对这个形态投下了兴趣,这和它的本质相结合:普遍性、拒绝任何解释和难以改变的世界阶层。但我们必须再度分辨语言—客体和元语言。普遍的、祖先的格言仍然含有以这世界为客体的工具性支配。一种乡村的事实陈述,例如“天气很好”,和好天气之间保持一种真正的实用关系。它是一个不明显的技术性叙述;在此的字词,尽管它具有一般的、抽象的形式,但依然为行动铺路,将自己插入一个捏造的秩序:前者并未谈论关于天气,他“表现出它”,他把它拖进他的劳力中。因此,我们所有受欢迎的格言表现成活跃的语言,它已经逐渐固定成反射的言谈,反映已被删减,简化为事实的陈述,也成为胆怯的、耐心的,以及密切拥抱的经验。一般的格言较宣称的预见更多,它们仍保留制

造人性的言谈。在另一方面,资产阶级警句则属于元语言;它们是准备好的客体第二次序语言。它们的传统形式是箴言。这里的叙述不再是朝向有待制造的世界;它必须夸张已经做好的东西,将这一生产轨迹埋藏在不朽的外表之外:它是一个绝对性的相对解释,同语反复词的高雅同义语,因为需要知识的父母常常藉此迫近他们的孩子。中产阶级叙述事实的基础是**常识**,也就是说真理,当它停在他说的任意次序上时。

我没有以任何特别的秩序列出这些修辞上的形态,可能还有许多其他部分:有些变得陈旧,有些才成型。但明显的是,在这里所提出的东西,都会纳入两大类型当中,就好像是中产阶级宇宙的“黄道带象征”:本质与天平。中产阶级意识形态不断将历史的产物转变为本质的类型。就像墨鱼喷射以自我保护,除非它能将世界的外观弄模糊,把这个世界弄成不能被拥有的客体,将它的富裕分类,把它变成木乃伊,向自然注射些纯化的特质好停止它的转换和飞向其他形式存在的动作,它才能好好休息。而这些丰富内容,被如此固定并凝结住,最后将变成可计算的:中产阶级道德本质上将是一项衡量轻重的作业,本质将被置于天平上,其中中产阶级人士会是不动的横梁。由于神话的最终目的是要使这世界难以动弹,它们就必隐含且模仿一种彻底固定拥有物阶层的宇宙性秩序。因此,人每天都受神话阻拦,凭借指出这个不动弹的原型,他安份地活着,用一种巨大内部寄生虫的态度使他窒息,并且分配给他狭隘的限制,他在其中可以不影响世界的受苦受难:中产阶级假自然原理对人而

言,完全是一种反对发明自我的禁止。神话不过是无尽的、不疲惫的诱取,邪恶而无弹性地要求所有人以这个形象认知自己,不朽但有期限,拥有一天就像一辈子。至于自然,它们都在不朽的借口下被锁在其中,只不过是一项“用途”。无论这用途如何高尚,它们必须承担并且将其转变。

神话学的必要性与限制

我必须谈谈神话学家本身作为结论。这个名词是颇伟大且自信的。倘若曾经有过什么神话学家,我们可以预测到,他们如果不是在感情上,就是在方法上遇到一些困难。确实,他可以毫不困难地评论感觉:无论它的错误为何,神话学一定会参与世界的形成过程。资产阶级社会中的人视之为原则而投入一个虚伪的自然当中,它企图要在大部分单纯关系的假定无辜中,发现这种无知要令人接受的深刻疏离。它所实行的揭露行为,是一种政治性行为,是建立在语言负责的理念上,因此神话学便宣称后者的自由,确切的是,神话学在这层意义上与世界**和谐**,并不因为它是什么,而是以它要创造出的东西〔布列克特(Brecht)对此有一个有效的暧昧字眼:I' Einverständnis,整个对现实的了解,也是和现实的共谋〕。

这个和谐使神话学家正当化但未能满足:他的地位仍然是被排斥的。神话学家借政治向度而正当化,但他仍与它有距离。他的言谈是元语言的,这语言什么都没有**实践**;至多,它揭露——或者真的有吗?对谁?他的任务始终是

暧昧的,受它伦理的起源所阻碍。他只能替代性地采取革命性的行动:还有他功能中自我认知的性格,有点僵硬又痛楚的事物,被弄乱并极端简化而烙印到任何具有开放政治基础的知识行为(不受约束类型的文学,是更无限地高贵,它们在它们的地位上是元语言的)。

还有,神话学家把自己和所有神话读者切断,而这可不是件小事。如果这应用到集体行为的一个特别区域,可以完好无缺^[29],但当一个神话涵盖了整个团体,如果神话学家要解放一个神话,他必须要和后者疏离。任何具有某种程度普遍性的神话,事实上都有点暧昧,因为它代表了那些什么都没有而借用它的人性。要解读“法国之旅”或“法国美酒”,就要将某人与那些已被取悦或暖身的人切断关系。神话学家注定要活在一个理论性的社交圈中;对他而言,置身社会中,最好就是诚实。他至上的社交存在于他至上的道德。他与这世界的关联,亦即讥讽的秩序。

我们必须更进一步:某一方面而言,神话学家被排除于他宣称要实现的历史之外。他对团体语言所做的毁坏,对他是绝对的,完全充实了他的分派作业:他必须活在这项分派作业中,没有回头的机会或任何付出的假设。他被禁止想象当他批评的对象消失时,这世界将凝固成像什么。乌托邦对他而言是不可能的奢华:他非常怀疑明天的真理会是今天谎言的逆转。历史从来不确定它相反事务的胜利、纯洁与简单:它在自我制造时,也揭露了难以想象的解答,难以预见的复合性。神话学家甚至并不置身于一个如摩西般的处境里;他看不见希望之乡(*la Terre promise*)。对他

而言,明天的肯定完全被今天的否定所隐藏。他职业中的所有价值,对他而言是毁灭的行为,后者正确地掩盖了前者,没有任何东西突出现形。未来的潜在种子只不过是**对现在最深沉的启示录**,对这样历史的主观掌握,已经在圣正义(Saint Just)的古怪说法中表达出来:“组成共和国的元素是反对因素完全摧毁。”我认为这句话不能仔细地被了解:“你在重建之前必须清除道路。”这连系词有一种详尽的意义:对有些人而言,历史有主观的暗夜,未来在那里变成一种本质,变成过去的重大摧毁。

最后一个排除状况也威胁神话学家:他经常冒着使他宣称要保护的现实消失的风险。D. S. 19 和所有言谈不同是一个技术上已定义的客体:它某种速度的能力,它以某种方式和风会合等等。而神话学家尚不能谈论这类现实。技工、工程师,甚至使用者,**“说这客体”**,但神话学家注定要使用元语言。这种排除行为已有一个名称,就是所谓的意识形态主义。兹丹维主义(jdanovism)在早期路卡斯(Lukács)时代,在马尔(Marr)的语言学理,在如白尼超(Bènichou)或古德曼(Goldmann)的作品中,早已被不留情地谴责(顺带一提,在尚未证明的情形下,它**目前**是可以避免的),和它相对的是一个意识形态难以触及的现实沉默,例如依据斯大林的语言。意识形态主义解决疏离现实的冲突,是靠切除而非复合(但对兹丹维主义,它甚至不解决它):葡萄酒客观上是美好的,但同时葡萄酒的美好是一则神话:这儿它是疑难。神话学家尽可能地跳脱这个,他处理葡萄酒的美好,而非葡萄酒本身,就像历史学家处理帕斯卡(Pascal)的意识形态

态,而非《思想录》(*Pensées*)本身。^[30]

这似乎是一种和我们这个时代息息相关的困难:只有一种可能的选择,而这个选择只能承担两个同样极端的方法:或者是假定一个能完全渗透到历史中的现实,并且完全意识形态化;或者相反地,标示一个**完全**无法穿透、难以简化,以及在这种情形下已诗化的现实。简而言之,我还没见过意识形态和诗之间,出现过复合体(我所了解诗的广泛意义是,探索事物难以疏离的意义)。

我们只能不稳定地掌握现实,这事实无疑让我们可以测量目前的疏离:我们经常在客体和它的去神秘化之间浮沉,无力赋予它一种整体性。因为我们如果渗透客体,我们解放了它但也毁灭了它;而假如我们承认它全部的重量,我们是尊重了它,但我们更将它推回到依旧神话化的状态。我们似乎总会被强烈非难一阵子,然而仍然**过度地**谈论现实。这也许是因为意识形态主义和它的相反事物,仍然是神奇和解,乃至因社交界的分裂感到恫吓、盲目及迷惑的行为类型。然而,这便是我们必须追寻的:现实与人、描述与解释、客体与知识间的和解。

注 释

[1] “神话”的其他无数的意义可以与其相对引述,但我要做的是定义事物,而非字词。

[2] 宣传、全国性报纸媒体、收音机、插图新闻的发展,遑论控制社交外观的数种传播方式,已使符号科学的发展较以往更紧急。在一天里,我们跨越了多少非指涉性的领域? 非常少,有时甚至没有。

我正面对着海洋；它确实未承担任何讯息，但是在沙滩，真是符号学的好题材！旗帜、标语、告示、招牌、衣服、清晰防晒油，对我而言真是讯息繁多。

[3] “措辞”的观念在语言学中最富争议性。我为了简化的理由保留它。

[4] *Tel Quel*, II, p. 191

[5] 就像 $\text{latin/latinité} = \text{basque/x}$, $x = \text{basquité}$ 。

[6] 我说“在西班牙”，因为在法国，小资产阶级的前进已经掀起整个巴斯克牧人小屋的“神话”建筑都为之兴盛起来。

[7] 从伦理观点来看，神话中令人困扰的即是它的形式被激发。因为假如有语言的“健康”，那就是它基础的符号专断。神话中令人反感的，是它借助一种虚伪的本质，它有意义形式的过剩，就像在那些以自然的外观装饰它们用途的客体中一样。要以本质的全部证明来衡量指涉行为的意愿，会引起一种反胃感：神话太过丰富，而已呈过剩的是它的动机。这种反胃感，和我站在拒绝在自然原理和反自然原理间选择的艺术前是相像的，将第一个用做理想，第二个用成经济。在伦理上，一个人的向下赌注是属卑鄙的。

[8] 选择你要专注什么的自由，是一个不属于符号学国度的问题：是依赖主题的具体情境。

[9] 我们将狮子的命名视为拉丁文法的单纯范例，因为我们这些大人富于创意。稍后我将回头谈论神话概要中的全文价值。

[10] 相反地，古典诗根据这种规范，将会是一套神话性强的体系，因为它在意义之上加入了一个额外的被指涉者，那就是“正规”。举例来说，亚历山大格式的诗行，就具有论述的意义与新整体指涉者的价值，这是诗的指涉行为。当成功出现时，它是来自两个系统某种程度的明显糅合。可以看出，我们绝不是在处理内容与形式间的和谐，而是一个到另一个的“利落”吸收。所谓的“利落”，指的是最经济

的使用手段。由于长期滥用,使批评家混淆了意义和内容。语言从来只是形式的系统,其意义即是形式。

[11] 我们在此再度要处理“意义”,以萨特对这个名词的用法,视之为事物的自然品质,位于符号学系统之外(Saint-Genet, P. 283)。

[12] 至少依我当时的定义,“风格”并不是一个形式,它并不属于文学符号性分析的领域。事实上,风格是一种受到形式化威胁的物质。首先,它可以是完全降格为一种写作的模式:我们有“马尔罗式”(Malraux)写作,即使在马尔罗自己身上。其次,风格可以变成一种特殊的语言,由作家“只为自己”所用。风格可以成为一个中心主义者的神话,作家用以“对自己”说话的语言。不难了解的是,这种程度的凝结使风格必须解读。理察(J. P. Richard)的作品正是风格必要性批评的范例。

[13] 因为拉丁文在这种假设语气里表现出“间接风格或论述”,所以它是假设语气的形式,而且它是去神秘化的过程中令人欣赏的工具。

[14] “资本主义的命运,是使工人富有起来”,《巴黎一竞赛》告诉我们。

[15] “资本主义”是意识形态上而非经济学上的禁忌;它不可能进入资产阶级表现方法的字汇中。只有在福洛克(Farouk)的埃及,一个囚犯才能被部落以很多这样的字眼“反资本主义的阴谋”所谴责判罪。

[16] 资产阶级从未使用无产阶级(Proletariat)这个字词,这应该是个左翼神话。

[17] 令人惊讶的是,中产阶级在道德或美学上的对手,仍然保持漠不关心,或甚至依附于它的政治决心。相反地,它政治上的对手却忽视了要提出一个对它表现方式的基本谴责:他们通常还跟他们分享哩。这种攻击上的分歧使资产阶级分歧,使它可以掩饰它的名

称。资产阶级只能以它的决心和它的表现方法加以了解。

[18] 会有那缺乏秩序的粗心大意影像〔例如尤涅斯科 (Ionesco)〕。但这却毫不影响“本质”的安全性。

[19] 要为想象引起一个共同的内容,一直是一种非人性化的工作,不仅因为做梦会将生活提炼为宿命,而且也因为梦想是被剥削的、缺乏的不在场证明。

[20] 如果人和他们的处境在意识形态中,就像照相机底片上是颠倒的,那么这个现象是跟随他们历史性极重要的过程而来的……〔马克思,《德意志意识形态》(*Idéologie allemande*), I, P. 157〕

[21] 对弗洛伊德的愉悦原则而言,人可以增加神话人性的清晰原则。神话的暧昧全在那儿,它的清晰是安乐感的。

[22] 参照马克思和樱桃树例子《德意志意识形态》。

[23] 参照原文第 94 页。

[24] 惊人的是,克拉维齐主义 (Khrouchtév) 并未以一个政治性改变的姿态呈现,本质上是一种语言学上的转变。顺便一提,由于克拉维齐贬抑斯大林,它是个不完全的转变,但并未解释他——并未重新将他政治化。

[25] 今天是殖民化的人群完全地采取马克思描述的无产阶级道德与政治情况。

[26] 报纸的发行并非是足够的资料。其他的资讯只是偶尔才有。《巴黎一竞赛》已经给予——有意义地,一如公开性——就生活水准方面提出它的群众结构 (*Le Figaro* 费加罗报, 7 月 12 日, 1955): 每一百名住在城中的读者中, 有 53 名有一辆车, 49 名有浴室等等, 然而法国的一般生活水准则如下: 汽车, 22%; 浴室, 13%。《巴黎一竞赛》读者的购买力高, 可以由这个刊物的神话中预测得到。

[27] 马克思: “……我们必须注意这个历史, 因为意识形态浓缩成一种错误的历史概念, 或者是它完全抽象化。” (《德意志意识形态

态》)

[28] 马克思:“……我们使它们代表小资产阶级,他们的心态、他们的意识并未超越这个阶级为其行为设定的限制”。(雾月 18 日)柯奇(Gorki):“小资产阶级是喜爱自己甚于其他一切事物的人。”

[29] 不只是与公众疏离;有时是与神话的客体疏离。举例来说,为了要使“诗般童年”的神话解套,我必须对杜耶小猫的孩子缺乏信心,在她那方面,我必须在这个妨碍她的巨大神话下忽视诸如温和、开放的可能性。违背一个小女孩说话绝不是什么好事。

[30] 即使在此,在神话学里,我也使用了诡计:经常发现现实的蒸发是痛苦的,我已使它非常地紧密,并在其中发现一个令人惊喜的简洁,并且愉悦地享受它,我也对“实质的心理分析”一些神话客体,提出几个例子。